

vedetele anului

simt o anume singurătate, un gol nedefinit, pe care ți le dă sentimentul inutilității, în preajma morții», zice actorul.

Nașul stârșea de un atac de cord pe când se plimba în grădina de zarzavat printre vrejurile unor roșii în pîrg. Sfîrșea după ce construise un imperiu al puterii și bogăției care nu îi putuse răscumpăra nemurirea. Eroul din filmul lui Bertolucci moare împușcat de iubita sa. Dragostea, pasiunea, nu îi putuseră aduce liniștea.

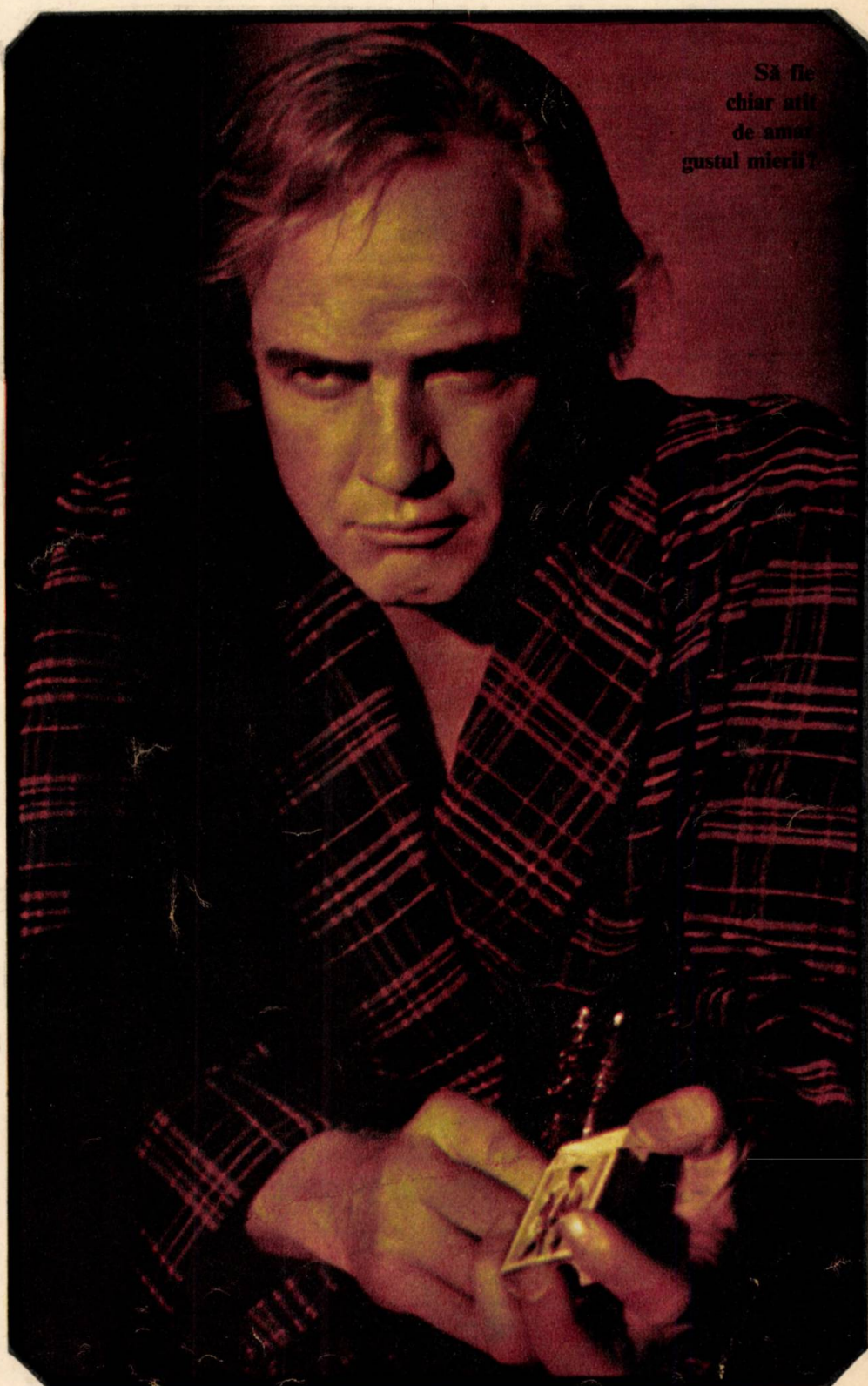
«Nu mă interesează să revăd filmele mele vechi. Dacă ar fi în puterea mea, aș interzice proiectarea lor. După 2—3 ani un film e complet depășit de viață și nu e nimic mai deprimant decît să-l revezi».

Raporturile lui Brando cu colegii săi au fost întotdeauna, fie proaste, fie inexistente. «Ei mă urau și eu îi uram. Hollywood-ul e un loc care corupe și nu l-am iubit niciodată. Foarte puțini pot rămîne oameni în acea atmosferă, și am întîlnit foarte puțini colegi demni de stimă. Îmi amintesc de o singură actriță extraordinară ca talent și ca om. Se numea Vivien Leigh. O altă excepție se numea Marilyn Monroe. Era o femeie rară. Mulți au comis eroarea, eu m-am numărat printre ei, de a nu înțelege cîtă nevoie avea de a fi înțeleasă și prețuită. Ea ar fi putut trăi numai în alte condiții, dar Hollywoodul nu oferă «alte condiții» nimănui».

«Sînt un om singur», spune azi Brando cînd gazetarii nu-i dau pace, cînd producătorii, scenariștii și regizorii îl asaltează cu sute de oferte într-un an. «Mă simt singur în mijlocul unui haos, un haos mental și spiritual. Sînt incapabil să pun ordine în eul meu interior, poate de aici pornesc toate durerile mele, dar și rarele mele bucurii».

A.D.

Să fie
chiar ați
de amar
gustul mîerii?



1001 CAPETE SAU NAȘ- TEREA UNEI SUPER- PRO- DUCTII DIN SPUMA MĂRII

Regizorul (năvălește cu un entuziasm de 5 milioane, în biroul somptuos al Marelui Mogol, pe care-l țin-tește cu țeava pipei): Foc! Am o scînteie de geniu!

Producătorul: Sînt sătul de genii — mie îmi trebuie talente. Talente și epiderme nude...

Regizorul: Dar e o idee măreață! Am și asigurat-o...

Producătorul: Hai, împrușcă odată ideea aia pînă nu se sinucide cu mîna ei.

Regizorul: E o istorie inepuizabilă... O mie și unul de capete care cad... O femeie plină de draci și ambiții...

Producătorul (profesional): Divorțează rapid?

Regizorul: Nici nu le mai lasă partenerilor timpul să divorțeze... Și e politiciană fină, fină... O mînă spală pe alta, știi...

Producătorul: O mie și unul de capete... Mda, titlul e cu cap... Cine e numărul 1?

Regizorul: Un tip strașnic — s-a născut cu 1000 de ani prea devreme și a murit cu vreo 20 înainte de termenul fixat de medicul lui curant...

Producătorul (ferm): Vreau nume!

Regizorul (aruncînd priviri furtive în dreapta și-n stînga, să se convingă că nu e la pîndă concurența): Mac-beth...

Producătorul (strîmbînd din nas): Hm... iar cu vikinci...

Regizorul: Nu, sînt ceva mai meridionali... În Scoția.

Producătorul: Scoția... a-

Regizorul (contaminat): Cele mai veritabile lacuri — 500 la număr — 4000 de cîmpoieri cu instrumente de fildeș... Castele cu ventilație asigurată de vîntul de vest...

Producătorul (pe gînduri, se inspiră din nou): Castele, zici? Cu scări, nu?

Regizorul: Sigur, scări din piatră veritabilă — cu patină...

Producătorul: Perfect! În seara încoronării, montăm o revistă pe gheață...

Regizorul (jenat): Nu, adică... de cinci sute de ani n-au mai șters praful.

Producătorul: Nu-i nimic... N-avem prejudecăți... Pe scări o să poată bate step o sută de balerine în armuri de plastic...

Regizorul: Bine, dar ce facem cu duelurile?...

Producătorul: Dă-i încolo de spadasini... Asta a mai tras și Imperia-Film... Și pe urmă, nu fac și ei o pauză pentru masă?... În pauză o să se bată step!... Ecoul e bun?

Regizorul: Da... e un ecou care răsună pînă la Lon-

istorice... A, un amănunt: avem de plătit ceva pentru intrigă?

Regizorul: Păi, tipii despre care vorbeam nu intrigau pentru bani, intrigau numai pentru coroană... Dar autorul e unul, Bill (se uită la o notiță din buzunar) Shakes-peare...

Producătorul: Hm... mai tăiem din fast, renunț la vîntorii de capete, dacă sînt trei inși...

Regizorul: Nu... E unul singur și modest... Mort de 300 de ani...

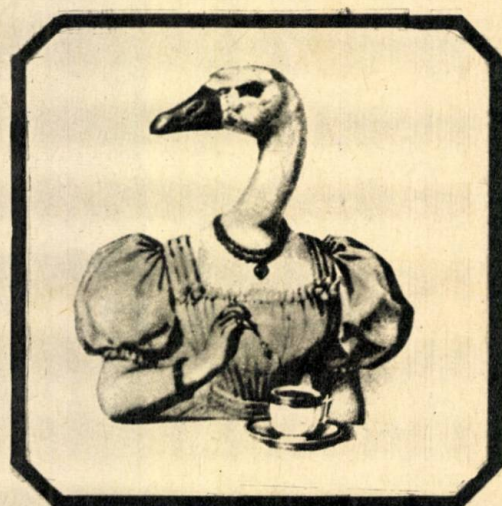
Producătorul (pufnind): Poftim, totdeauna ne-o iau alții înainte... În fine, o să trimitem o coroană de lauri pe mormîntul lui — dacă am scăpa, așa, de mulți autori... (visător, apoi revine la cele pămîntene). Și cum merge povestea asta?

Regizorul: Mac-beth e un fel de june căpitan furios — se întoarce după cele 40 de ore pe săptămîină de bătălie, simte și el nevoie de aer...

Producătorul: Tăiat! — naturism, evaziune din metropolă... Probleme ecolo-



Un producător „ca la carte”



O vedetă cu capul pe umeri

ha... Monstrul din Loch Ness acceptă pentru prima dată să filmeze în mărime naturală... Au fost necesare 5 ecrane simultane, s-au sacrificat 6 balene în bună stare...

dra... în trei culori...

Producătorul: Bravo, te-ai orientat bine! O să poată apare, într-o scenă culminantă, și Rin-Tin-Tin IV. Are un lătrat baritonal care e pus în valoare de ecouri

gice. Ce-i asta, superproducție sau film-anchetă? (ferm) Mac al tău trece prin pădure fiindcă a auzit că Frumoasa adormită are insomnii și vrea mescalină...

Regizorul: Ei, nu-i rău nici așa... Și cum trece el, în pasul calului...

Producătorul: Din dinastia lui Sultan — mînca din mîna Sophiei Loren...

Regizorul: Mă rog, n-o să ne certăm noi, doi oameni de artă, pentru o chestie de dietă... Trece și vede trei vrăjitoare în plină sesiune de lucru... Fac pronosticuri favorabile pentru cariera lui — dansează în jurul cazanului... cu fier-turi...

Producătorul (notînd): Lansăm un cazan-shake... Sări vreo două etape, să putem face devizul...

Regizorul: Ei îl invită pe regele Duncan în castelul strămoșesc... Duncan moare subit și oportun... Fiul lui pleacă în Franța...

Producătorul: Cam multă mișcare în familia asta... În fine, poate interesăm și cîteva firme turistice...

Regizorul: Pe urmă, Lady Macbeth nu se mai poate spăla pe mîini...

Producătorul: Stop! Fără Biblie! Asta era cu un guvernator — Pilat...

Mac-beth e un june căpitan furios

Regizorul: Știu, drepturi rezervate de Paradis-Film... Dar aici nu poate să se spele de sînge...

Producătorul: Aha... pricip... Campanie de presă, psihoză...

Regizorul: Pe-atunci făceau



Don Juan, după ce au murit toti trubadurii

campanie de presă cu pristavi...

Producătorul: Exact. O mie de pristavi, omorînd cîte 3 cai zilnic, răspîdesc zvonuri pe socoteala lui Lady Macbeth. Unii spun că fiica ei vrea să se mărite cu un bijutier.

Regizorul: Mai e și Banco... **Producătorul (transportat):**

Banco!... Parcă mă văd acolo... Femei cu umeri de argint, decorații goale sclipind... Candelabre rămase intacte după cutremurul din Messina... cazinoul din

Monte Carlo în floare... și fiul regelui intră și, cu un gest superb, aruncă pe masă ultimul principat, strigînd: «Banco!»

Regizorul (plictisit): Banco e alt general...

Producătorul: Da' ce, e o armată cu doi generali pe cap de soldat?

Regizorul: Știi, în civil, Banco e stafie...

Producătorul: Aha, e hobby-ul lui?... Accept — punem două pagini mari în toate ziarele: un film unic — făcut cu proto-

plasmă, ectoplasmă și cata-plasmă! Finalul, finalul — băiete!

Regizorul: Malcom și Macduff fac rost de bani — cred că prin Crucea Roșie — și vin să-și recapete tronul...

Producătorul: Pentru paza acestui tron au fost angajați 50 de agenți electronici, plus sosia lui James Bond!

Regizorul: Înaintează vertiginos, o secvență întregă, via Dunsinane — mută și pădurea din loc, pentru camuflaj...

Producătorul: Un codru mutat scobitoare cu scobitoare, după ce fusese adus cu avionul din Canada... Las' că-i știu eu pe scoțienii ăștia ce codri pîrliți au...

Regizorul: Se apropie, se apropie, sînt la cîteva metri de castel... Începe asediul...

Producătorul (iluminat): Văd! Văd! Oamenii se cațără pe ziduri ca muștele, cu credința în inimă, sudoare-n ochi și smoala pe frunte! Cad, se ridică, cad, sînt numărați pînă la zece...

Regizorul: Aici e un clenci neașteptat: se află că Macduff a fost scos gata înzăuat din pîntecele matern...

Producătorul: Pentru pîntece împrumutăm o secvență suedeză...

Regizorul: Este rodul unui avort, și astfel avortează planurile lui Macal nostru...

Producătorul: Păcat... începuse să-mi fie simpatic... (pauză de meditație). Știi ceva? Mai bine să trăiască...

Regizorul: E mai original — dar morala?

Producătorul: Noi n-o servim. Fiecare o trage singur... După 4 ore de producție, măcar atîta lucru să facă și un spectator, ce dracu'!

Regizorul: Și cum supraviețuiește? Trag în el ca-n porumbel — 20 de săgeți...

Producătorul: Nu contează! Am alt final: prima filmare pe viu a unui transplant de inimă făcut sub armură! Așa, n-o să mai semene cu nimic... Azi se olătește originalitatea!

Eugen B. MARIAN



Deși primele vedete-copii au fost franceze (Bébé Abélard, Bout de Zan), fenomenul e totuși american. Acolo s-a născut filmul unde rolul principal aparține unui copil, adulții fiind oarecum acompaniamentul, cheia de

fa a melodiei. Așa au fost Jackie Coogan («The Kid» al lui Chaplin) sau Shirley Temple. Chiar cînd erau prezentați în grup, fiecare membru al «bandei vesele» își avea individualitatea lui, ca de exemplu în celebrul colectiv de «îngeri cu fețe murdare» sau «the Dead End's

Kids», adică puștii din filmul «Dead End» (la noi: «Periferie»). Ei aveau, fiecare, o personalitate egală cu a lui Coogan sau Mickey Rooney. Se numeau Bobby Jordan, Hunztdall, Billy Halop, Leo Coreey, Bernard Hunsley și Gabriel Dell. Uneori, fără a aparține unei bande cons-

tante, mai mulți copii erau **împreunați** în aceeași dramă. Astfel, în «Căpitani curajoși», Mickey Rooney are o psihologie cu totul diferită de a distinsului, binecrescutului Fred Bartholomew, copilul de boier, Micul lord Fauntleroy sau fiul Anei Karenin. Uneori erau puși în

**«Veronica» a fost un eveniment
al festivalului de la Moscova.
Ea a confirmat popularitatea
filmelor cu copii.**

**Popularitatea și necesitatea
ca aceste filme să existe**



**Freddie Bartolomew,
copilul saloanelor**

contrast un băiat și o fată,
ca Mickey Rooney și Elisa-
beth Taylor, doi puști care
aleargă în curse de galop
(în «National velvet») sau,

tot Rooney și partenera sa,
fetița Judy Garland din seria
Andy Hardy. Bineînțeles,
maximum de psihologie per-
sonală îl găsim la Shirley

Temple, fenomen unic chiar
în Statele Unite unde copiii-
vedetă se numără, dacă nu
cu sutele, în tot cazul cu
zecile, cu foarte multe zeci.

Mark Lester și ai săi («Oliver»)



Veronica și alți pitici



Jackie Coogan sau un pici care și-a luat partener pe Chaplin

Am văzut într-o revistă o fotografie a musafirilor invitați de Freddie Bartholomew la un «party», la el acasă în 1937. Erau peste treizeci. Citez câteva nume: Douglas Scott, Jane Withers, Tommy Kelly, Juanita Quingley, Spanky Mac Farland, gemenii March, Judy Garland, Bonito Granville, Virginia Weidler, Dickie Moore, June Lockhart, Scotty Beckett, și, bineînțeles, Freddie Bartholomew.

Viața, cariera, destinul acestor stele-copii nu sînt la toți la fel. Dar, la toți, la fel sînt de interesante, la fel de curioase. Și cel mai curios exemplu este cel al lui Baby Leroy. «A tout Seigneur tout honneur»; să începem cu el, pentru că a fost, ca să zicem așa, cel mai tînăr: el a atins culmile gloriei la precoceea vîrstă de sugaci. Avea numai șase luni cînd **New York Times** anunța că «fan-mail»-ul său, adică numărul de scrisori primite de la **fans** (adică fan-aticii admiratori) nu era întrecut de nici un star «domnitor» (reigning) pe tot cuprinsul Hollywoodului.

Baby Leroy s-a născut în 1932, la Pasadena, în California. Părinții săi divorțaseră puțină vreme înainte de nașterea lui. Maică-sa nu avea nici ea prea mulți ani. De abia șaisprezece. Atunci cînd băiatul a împlinit șase luni și fusese angajat de marele Tanroy, ca să-i fie partener lui Maurice Chevalier în «Bedtime Story» (Ora culcării), maică-sa, minoră, nu avea dreptul să iscălească contractul pentru el. A trebuit ca cineva să-l înfieze. Pe maică-sa nu era nevoie s-o înfieze nimeni. Era înfiată gata. Pentru simplul motiv că era fiica perfect legitimă a noului părinte adoptiv, care îl înfia pe Baby...

Preferatul sugarilor

De ce credeți că fusese preferat micul sugaci altor nenumărați colegi? Pentru că autorii filmului căutau un



Mickey Rooney, copilul străzilor, adună mucuri de țigări și milioane

Judy Garland, o fetiță cu un viitor de aur și cu un sfârșit de tragedie



sugar care să aibă exact buza de Habsburgi, adică buza inferioară foarte ieșită în afară, ca în familia Habsburgilor (a Haps-burgilor, cum pronunțau și ortografiu cei de la Hollywood acest nobil «supstampif»). Dar de ce era neapărat nevoie de prognatismul celebrei di-

nastii imperiale austriece? Era oare un film istoric, în cadrul aulic al Sfântului Imperiu Roman al Națiunii Germane? Nicidecum. Era, dimpotrivă, o poveste foarte zurlie în care Maurice Chevalier făcea pe un crai vesel și milionar. Într-o bună zi (adi-

Shirley, prințesa copilăriei «ca-n filme».
Mai târziu devine politiciană



Veronica și alți pitici

că noapte) găsește în automobilul său un copil în scutece. Valetul, apoi tot personalul, apoi toți prietenii sunt convinși că micul musafir este un simplu «păcat boieresc» al conașului. Care conaș, fu el însuși obligat să creadă asta, deoarece progenitura avea binecunoscută buză inferioară proeminentă a lui Maurice Chevalier. Dar vai! Într-o bună zi, prețiosul prognatism dispăru de pe organul bucal al tinărului artist. Toate groplanurile filmului au trebuit să fie recondiționate cu pensula, fotogramă cu fotogramă, pentru prelungirea labială cerută de dramă. Din fericire, asta nu dură mult. Căci se descoperi repede cauza nenorocirii. Copilul obișnuia să zmulgă nasturi de la adulții săi preferați, nasturi pe care îi sugea cu delicii, ținându-i toată ziua sub buza de jos. Din când în când îi scuipa. Și atunci dispărea orice ereditate haps burgică. Regizorul, deci, n-avea decât să-i procure artistului un nasture nou, fără să se mai recurgă la plastică chirurgicală pe celoid.

Artistul scîncește

Turnarea filmului a durat o lună și jumătate, în care timp junele nostru exaspera pe colaboratorii săi cu tot felul de inițiative biologice, ca, de pildă, apariția, totdeauna dureroasă, a unui nou dinte. Atunci (scrie biograful său) «decît să se prăpădească toată cantitatea de peliculă deja turnată, producătorii au preferat să ia o hotărîre eroică: i-au scos băiatului dintele». Copilul (scria un critic cinematografic) «joacă teatru în chip fascinant; te ascultă cu inteligență și reacționează ca un adult: Cum oare a scos regi-

zorul ăsta de la el, nu știu. Știu doar că n-am întîlnit niciodată un copil care să mîrie cu atîtea înțelesuri... Aceste «înțelesuri», evocate de bolboroselile genialului ploid, s-au precizat atunci cînd el a mai îmbătrînit nițel. La vîrsta de un an și jumătate, așa-zisele murmure au devenit «unprintable», adică imposibil de tipărit. Într-adevăr, gîngurelele suavului copil nu erau decît «înjură-

le. Odată, Claudette Colbert îl găsește în atelierul de timplărie jucîndu-se cu timplarul «de-a păsările». Și ce a răspuns atunci păsărica? — îl întreabă timplarul. — Pip, pip! — răspunde băiatul, înfigînd în formă de cioc, degetele în ochii bunului timplar». Celebrul actor W.C. Fields i-a fost partener într-o multime de filme, ca «The Torch Singer» (Cîntărețul cu făclia), «Design

aduce copilului «juce»-ul, zeama de portocale, s-a oferit să-i dea el fermecătorului păpița. Și atunci, a scos din buzunar butelia cu whisky de 100 grade și a turnat virila băutură în «juce-ul» băiețelului, care s-a îmbătat turtă și a dormit buștean, după care a rămas mahmur tot restul zilei. Dar dacă actrițe ca Gloria Swanson sau Carole Lombard au refuzat net să joace cu el, altele îl găseau plin de sex-appeal; de pildă, Mae West, care îl înscrisese al doisprezecelea printre burlacii candidați la mina ei, l-a declarat, «cel mai eligibil holtei pentru viitorii douăzeci de ani».

Babușcă și Scatiul — doi «sfînțitori» și un cîine în țara stufului



turile auzite de el pe platoul de filmare». Care platou devenise un adevărat laborator de experimente pavloviene. Personalul obținea de la băiețel reflexe condiționate sigure. Astfel, «cînd secretara de platou cerea artistului să plîngă, atunci doamna Rachel Smith, delegata biroului municipal de educație din Los Angeles, n-avea decît să-i sufle nasul vedetei, care începea să zbie-re ca din gură de șarpe». Din nefericire, junele avea și reflexe condiționate persona-

for living» (Trei și una) de Lubitsch, «Alice in Wonderland», «Miss Fane's Baby is stolen» (S-a furat un copil), «It's a gift» (E un dar), «Tillie and Gus», «The old Fashioned Way» (Modă veche). Fields era exasperat de ideile personale ale băiatului care îi tot zmulgea ceasul de la briu și-l arunca în supă, sau îl plezneau cu lingurița cu fasole fierbinte în obraz. Odată, întrebat cum îi place micuțul? — «Fiert»!! — a răspuns el. Altădată, văzînd-o pe responsabilă Smith că

Repede și-a început cariera, repede și-a sfîrșit-o. La trei ani. Zadarnic scenograful construia mobile înalte de zece metri pentru ca el să pară mititel. Trucul se vedea. Și marea mică vedetă cădea într-un anonim nu numai definitiv, dar aprobat, adorat de însuși zisul anonim. Curios fenomen a-cestă plăcere a anonimatului la marile vedete. Curios, vai, totuși real, totuși posibil. A fost cazul extraordinarei adolescente Deana Durbin, care azi trăiește

iar prețul albumului care a devenit apoi simplă ilustrație a romanului lui Mailer, este de aproape 20 de dolari.

Adevărata Marilyn

Cu toate criticile aduse de cei care se considera apropiații, intimitii fostei vedete, fostului mit al Americii de acum un deceniu și mai bine, se pare că Marilyn apare în acest roman mai adevărată decât a fost în realitate. Pentru că Mailer, reconstituind existența ultimei dive a cinematografului american, stabilește itinerariul unei vieți trăită din succes în succes și din disperare în disperare, o viață încheiată printr-o moarte tragică, asupra căreia planează încă multe semne de întrebare. Dar dincolo de toate acestea, pe Mailer l-a interesat să vadă care poate fi «adevărata» Marilyn, cât de profund a fost mitul ei, trecând peste toate meschinăriile cotidiene atât de abundente în cetatea filmului, trecând peste toate insinuările ultragioase (despre care romanul vorbește, dar nu pare a lua act de ele). Pe Mailer l-a preocupat să pună în lumină latura tragică a existenței unui mit, expresie a unui mecanisme în care vedeta este un obiect, de lux și, ca orice obiect, el trebuie să stea acolo unde este pus. Iar Marilyn n-a acceptat nici ipostaza de obiect și nici docilitatea inerentă lui. De aici un lung și dureros proces paralel, al urcării treptelor gloriei și al rezistenței la un sistem denumit foarte pompos «Star-system», care interzice vedetei să fie om și actriței să aibă probleme de conștiință. Norman Mailer consideră că prezența actriței pe platoul filmului «Declasații» a fost vitală pentru ea, a fost momentul ei crucial și în viață ca și în artă. Și dacă filmul a demonstrat că este o actriță, Marilyn a avut și revelația unor mari actori dublați de mari conștiințe, Clark Gable, Montgomery Clift. Și așa, «Declasații» a fost mai mult decât un film, a fost o întâlnire. Cu

urmări însă foarte neprevăzute.

«Lucrul la «Declasații» se sfârșește pe ziua de 5 noiembrie 1960. Cîteva zile după aceea, Marilyn se întoarce la New York, închiriază un apartament și anunță presei că divorțează de Miller. Săptămîna următoare află că Yves Montand urmează să plece pe calea aerului de la Los Angeles la Paris, și se repede la aeroportul Idlewild ca să petreacă împreună cîteva ceasuri, între un avion și altul. Stau împreună și beau șampanie în mașină, iar Yves Montand îi spune că se întoarce la Simone Signoret. Cînd Simone se adresează la rîndul ei presei, face această observație înțeleaptă și cu multă greutate, o observație, cum se spune în stilul franțuzesc: «Un bărbat nu trebuie să confunde un flirt cu dragostea eternă și să provoace o criză în propria lui căsnicie». (La aceasta Marilyn avea să răspundă: «Eu cred că asta e o problemă care o interesează pe ea și nu pe mine»)...

După aceste neplăceri, moare Clark Gable. Ziariștii îi telefonează la ora 2 dimineața ca să-i dea de știre.

Marilyn e cuprinsă de o criză isterică. Împrejurările morții lui Clark sînt îngrozitoare. Încă de pe cînd lucrau împreună la «Declasații», Kay Gable i-a adus la cunoștință soțului ei că vor avea un copil. Gable s-a arătat din cale afară de măgulit de această paternitate tardivă. Și cum era bolnav de inimă, se aștepta să moară în orice clipă, dar ținea cu tot dinadinsul să-și vadă urmașul, adică fiul, pentru că era sigur că va fi un băiat. Scurt timp însă după aceea, lui Clark începu să-i meargă tot mai rău. Soția sa, Kay, era și ea bolnavă de inimă, iar în ziua în care Clark a suferit atacul de cord, ea a fost transportată într-o cameră vecină, la spital, ca să fie sub observație. Președintele Eisenhower i-a telefonat lui Clark să-i dea sfaturi, el fiind un vechi cardiac. S-a spus că lui Clark îi merge ceva mai bine. Dar a murit

subit. Kay Gable nici nu se afla lîngă el. Cu un ceas mai înainte se retrăsese în camera ei, nesimțindu-se prea bine. Apoi doctorii au venit s-o anunțe de moartea lui Clark...

Cine ar fi bănuț ce profundă durere avea să-i provoace vestea asta Marilyn? Își întîlnise un surogat de tată în film. Și surogatul ăsta murise acum. Murise oare pentru că o cunoscuse? Marilyn cade într-un nou abis.

...Trecea prin cea mai lungă depresiune psihică din toată viața ei. Se apropiau zilele declinului. Și dacă pînă acum încercase uneori ambiții nemăsurate închipindu-se mare ca Garbo, ambițiile începeau s-o părăsească. Își duce zilele în apartamentul ei de la New York, unde nu se mai afla nimic din lucrurile și cărțile lui Miller... În cîteva luni, divorțul va fi terminat. Se interesează însă, cu grijă, de ziua instalării lui Jack Kennedy

aeroportului din Dallas, în cele două ceasuri cît avea de așteptat avionul de Juarez și urmărea cu atenție programul de la televizor, primul program din cele o mie de zile ale lui Jack Kennedy »...

Lunga prăbusire

Pentru Marilyn însă abia începeau crizele pe care numai ea le cunoștea și de care numai ea se temea, lungile prăbușiri în abisul nevrozelor, coșmarurilor și răfuieiilor cu sine-însăși. Obligată atîta timp la o anumită poză publicitară, ajunsese acum să urască însuși contactul cu publicul. Stătea zile înțregi în casă cu storiurile trase, cu flacoanele de somnifere lîngă ea, taciturnă, tenebroasă și indiferentă la tot ce se petrecea în jur. În cîteva rînduri a fost internată în secret într-o clinică,



Eu sînt Marilyn! — Tu ești Marilyn! (Norman Mailer)

la Casa Albă, 20 ianuarie 1961, și în acea zi pleacă pe calea aerului la Juarez. Călătoria fusese stabilită de Pat Newcombe, noua ei agentă de publicitate și prietenă intimă. Din fericire, Marilyn avea să primească în aceste zile mai puțină corespondență decât oricînd în viața ei de divă. Dar în clipa asta o interesează prea puțin să vadă explodîndu-i numele pe manșetele ziarelor... Stătea foarte calmă într-o săliță a

studiourile plătind greu pentru păstrarea acestui secret. Un singur prieten, fostul ei soț, Di Maggio, avea grijă s-o viziteze ori de cîte ori era nevoie de el. În rest, semi-întunerice și disperare.

«Către sfîrșitul iernii — continuă Mailer — după ce a trecut și criza provocată de divorț și scurtul entuziasm pe care i-l stîrnise premiera «Declasațiilor», cade într-o disperare atît de gravă, încît medicul psihiatru se arată

Biografia unui star devine act de acuzare a unui sistem

îngrijorat. Posibilitatea unei încercări de sinucidere nu era exclusă. «Nu prea înțelegeam — spune una din persoanele apropiate actriței — nu prea înțelegeam de ce agenții ei de publicitate se străduiau să ascundă orice fel de informație în legătură cu starea ei». Este internată în spitalul de boli mintale de la Payne-Whitney. Nimeni n-o poate vedea acolo. Și pe deasupra, are două rinduri de uși de fier care se închid în urma ei. Nu i se spusese nimic despre internarea în spital. «Ce vreți cu mine?» a început ea să strige. Dar ușa s-a închis în urma ei. «Ce bordel mai e și asta?»

Petrece trei zile într-o cameră cu gratii la ferestre și cu o ușă cu geam incasabil, prin care doctorii o pot observa. W.C.-ul se află tot în cameră. Medicii, infirmierele, asistentele, toți o observă. Și atunci începe furia nestăpinită. Își smulge hainele de pe ea, spune lucruri greu de auzit, face gesturi greu de reprodus. Presa este la pîndă, dincolo de zidurile spitalului. Apoi, într-o zi, Marilyn, avea să-i povestească lui Pat Newcombe, ce spectacol le dăduse ea acelor de la spital. «Dacă au vrut să mă trateze ca pe o nebulă, atunci m-am purtat ca o nebulă...»

După toate acestea, Marilyn își dă totuși seama că e nevoie să se stăpînească măcar atît cît să poată ieși din spital. La început i se dă voie să telefoneze. Și îl cheamă pe Di Maggio care vine degrabă din Florida. Dimineața, devreme, Marilyn iese din clinică ținută strîns de Di Maggio... Se mută într-o cameră rezervată la Institutul

neurologic presbiterian Columbia. Lucrurile s-au făcut atît de repede, încît ziariștii nici n-au băgat de seamă că părăsise clinica.

I se dau trei săptămîni de repaus, i se interzice să mai folosească somnifere și, însoțită de Pat Newcombe, se întoarce în apartamentul ei, urmărită de o întreagă bandă de fotografi și ziariști care voiau să audă un singur cuvînt din gura ei. Ar fi fost știrea zilei. Marilyn se află acum din nou în apartamentul ei și, după atîtea încercări, se simte ceva mai bine. Se gîndește să joace în «Ploaia» pe care urma s-o regizeze la televiziune Lee Strasberg. Primește o scrisoare de la Somerset Maugham care-i spune cît e de fericit că ea va juca în piesa lui... Apoi proiectul acesta cade. N.B.C.-ul nu vrea să monteze «Ploaia» cu Strasberg ca regizor, pentru că Strasberg nu are experiență de televiziune, iar Marilyn nu vrea să joace în regia altcuiva. «Cunosc ideile lui Lee și știu ce vrea să scoată din piesa asta. Nu vreau să mă aflu într-o situație cu totul diferită de cea pe care mi-am imaginat-o». Și totuși, pentru că nu lucrează, încep s-o obsedeze problemele financiare. Contractul de la televiziune ar fi însemnat 100 000 dolari care au zburat acum. Se întîlnește din nou cu Di Maggio în Florida, dar se întoarce pe neașteptate la New York. Cum intră în casă citește că Kay Gable pretinde că Marilyn i-ar fi pricinuit infarctul fatal soțului ei din cauza tensiunii și disperării în care îl tirise... Marilyn se duce la fereastră și e gata să se arunce în stradă...



Fără masca Hollywood-ului

«Se trezea tîrziu dimineața, mîncă ceva repede, apoi chema la telefon pe medicul psihiatru din Los Angeles. Nu chema pe nimeni altcineva decît pe doctor. Probabil că multă lume nici nu știa că se află în oraș. Primea puține scrisori, dar cînd dădea de cite una obscenă trimisă de vreun admirator, își arunca ochii peste ea...»

Marilyn este acum la sfîrșitul anilor săi. În fiecare zi sosesc doctori și se aduc medicamente. Doarme puțin, chinuit, și îi apar cearcane în jurul ochilor».

lata cîteva instantanee din romanul care înmănunchiază o seamă de observații și deducții ale lui Norman Mailer. «Marilyn — o Biografie» a devenit evenimentul literar al anului. Cercurile literare au reținut romanul pentru diverse premii. Cercurile cinematografice nu s-au simțit prea flatare; deținătorii de amintiri

personale, intîmii fostei vedete se simt ultragiați de «informația superficială» folosită de scriitor, ignorîndu-i de fapt pe ei, cei avizați. Romanul, ca orice roman, reportaj sau film de Mailer, provoacă o întreagă societate, un întreg sistem, și provocarea este cu atît mai violentă cu cît Mailer cultivă documentul și nu ticăciunea, veridicul și nu romanțiosul. Ce l-a interesat oare pe scriitor dincolo de demitizarea unei lumi învăluită în eterul gloriei, fastului și fardului, în povestea aceasta tristă a unei tete de la periterie, devenită vedetă a Hollywood-ului? Desigur, Golgota pe care o reprezintă drumul spre glorie al unei vedete. Și, poate că Mailer, asemenea lui Flaubert, și-ar putea mărturisi și sieși, cu acel glas stins, interiorizat (care nu prea îl caracterizează) — Marilyn sint eu!

Mircea ALEXANDRESCU

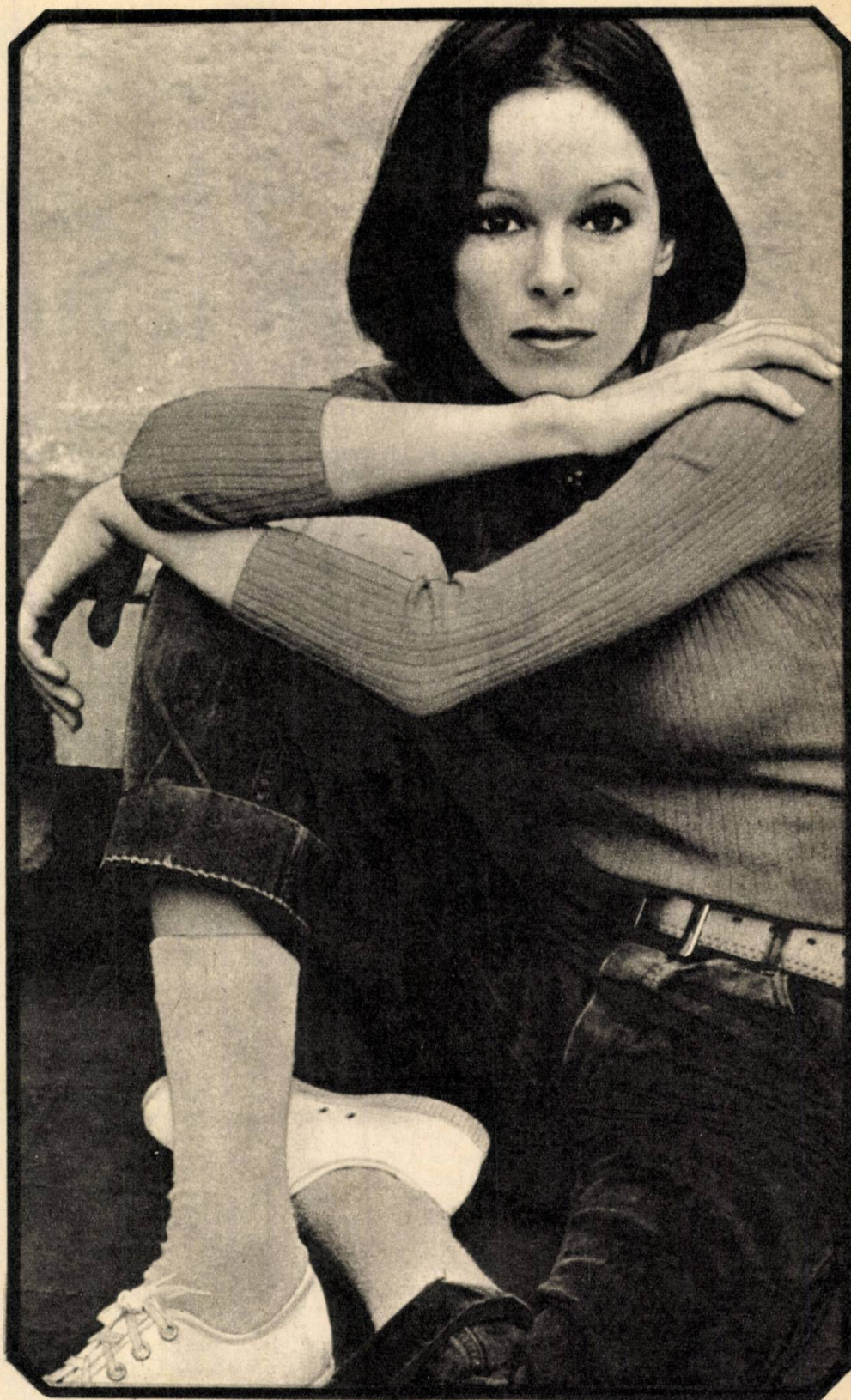
Geraldine Chaplin:

«Tata nu ne-a spus niciodată ce trebuie să facem. Idealul lui a fost să ne vadă doctori, avocați...»

Da, cu un clown care nu este altul decât actorul francez Jean Thierree, unul din cei ce vor să reînvie tradiția ciroului în Franța. Amândoi au fost invitați de Fellini să susțină un număr în «Clownii» — văzut în eseu său despre lumea ciroului; Josey are 33 de ani și s-a dedicat de asemenea scenei. În film a jucat în regia lui Pier Paolo Pasolini în «Poveștile din Canterbury». În prezent locuiește în Grecia. În sfârșit, Geraldine, stabilită la Madrid, pare să fi reușit cel mai bine în a-și construi o glorie pe cont propriu, independent de numele tatălui ei. După cum se vede, membrii clanului Chaplin, împrăștiați în cele patru zări, duc mai departe celebritatea numelui cel poartă.

«Tata nu ne-a spus niciodată ce trebuie să facem, declara Geraldine unui ziarist american. Ne sfătuia să învățăm. Idealul lui ar fi fost să ne vadă doctori, avocați... Dar viața a vrut altfel. Îmi amintesc că, într-o seară, eram proaspăt bacalaureată, fratele meu Sydney m-a dus s-o vâd dansind pe soția lui, balerina Noëlle Adam. Spectacolul ei m-a impresionat într-atâta încât am hotărât pe loc să merg la Londra să studiez baletul. Tata nu s-a împotrivit. Așa a început totul».

După doi ani de școală, Geraldine nu a putut găsi nicăieri un angajament și,



Geraldine Chaplin: «E bine să existe și oameni liniștiți»

cum dorea cu orice preț să se descurce fără ajutorul nimănui și în special fără cel al tatălui ei, ea părăsi Anglia și își încercă norocul la Paris. Dar nici acolo nu era ușor ca o tânără balerină să se afirme. Atunci Geraldine a lucrat ca model, apoi s-a angajat câteva luni la un circ ca îngrijitoare de elefanți. Contactul cu lumea arenei, a acrobaților și a dresorilor a însemnat o nouă experiență care i-a permis mai târziu să participe la tradiționala Gală a ciroului susținută de actorii francezi. Jacques Deray i-a propus atunci primul rol în «Într-o zi de primăvară». Acesta a fost doar începutul. Regizori de mare prestigiu — Carlos Saura, David Lean — au ales-o apoi ca interpretă în roluri foarte dificile care au lansat-o ca vedetă.

Deși trăiește departe de Vevey, reședința părinților din Elveția, Geraldine spune: «Sîntem foarte legați unii de alții. Nimeni nu ar putea să critice pe vreunul dintre noi fără să riște să fie aspru pus la punct. Toți frații sîntem legați printr-o copilărie minunată, calmă și fericită. Și acum, în Spania, duc o viață liniștită care-mi place. Nu admir actorii care aleargă din rol în rol și fac câteva filme pe an numai pentru a-și exploata la maximum celebritatea. Cînd nu filmez, îmi place să pierd cîteodată timpul, să las viața să treacă fără să o împing, fără să o bruschez. Îmi place să găsesc, să mă ocup de casă, să nu mă culc mai târziu de miezul nopții și să mă scol dimineața la ora opt. Cîteodată îmi fac reproșuri că sînt poate prea timidă, poate prea leneșă, dar într-o lume atît de agitată ca a noastră poate nu strică să existe și oameni liniștiți ca mine».

Geraldine Chaplin, cu lenea sau timiditatea de care vorbește în toată sinceritatea, dar, mai curînd, cu talentul și personalitatea sa autentică, cu farmecul și cu distincția ei singulară este astăzi în peisajul zgomotos și contradictoriu al starurilor, o excepție de echilibru și serenitate.

marile familii

fericirea de a juca



Serghei Bondarciuk: «Omul s-a născut să fie fericit»

Cu nimic mai ușoară nu a fost moștenirea celebrității Natașei Bondarciuk. Tatăl ei, Serghei Bondarciuk, născut numai la trei ani după Revoluția din Octombrie, a trăit la 20 de ani toată tragedia războiului. Suferințele de atunci l-au făcut să-și aleagă ca deviză în viață o frază a lui Gorki: «Omul s-a născut pentru a fi fericit, așa cum pasărea s-a născut ca să zboare». Activitatea omului și a artistului Serghei Bondarciuk nu a dezmințit niciodată acest ideal. Toate filmele la care a participat ca actor sau cele pe care le-a realizat ca regizor au fost

închinare celor mai scumpe idealuri ale omului. De la patetica povestire a lui Șolohov, «Soarta unui om», pînă la ultimul său film inspirat din epopeea tolstoiană «Război și pace» — toate au făcut din el un artist universal. Soția sa, Ina Makarova nu a rămas mai prejos de reputația lui. Portretul luptătoare antifasciste pe care-l realizează în «Tinăra Gardă» și cel al soției din «Omul de lingă tine», au rămas în filmul sovietic ca și în cel mondial două pilde de mare umanism.

Cu astfel de antecedente celebre legate de numele ei, Natașa intră la Institutul de

artă cinematografică de la Moscova (la clasa nu mai puțin renumitului cineast Serghei Gherasimov), pentru a se dedica aceleiași profesii. Cu nici un chip însă Natașa nu vroia să ajungă la mult rîvnita popularitate — visul îndreptățit al oricărui actor — datorită numelui pe care-l purta. De aceea de cînd era încă studentă, a ales întotdeauna rolurile cele mai grele, pentru ca examenul să fie cît mai exigent cu puțință, iar ea să arate că poate răspunde acestor exigențe. La una dintre aceste prime probe și-a propus ca temă chiar rolul unei bătrîne de 80 de ani.

A color portrait of actress Natalia Bondarciuk. She has long, dark brown hair with a slight wave, looking off to the side with a soft expression. She is wearing a dark red or maroon top. The background is a solid green color.

Natalia Bondarciuk :
«Cine crede că a te face actor
înseamnă a scăpa de muncă,
se înșală amarnic»

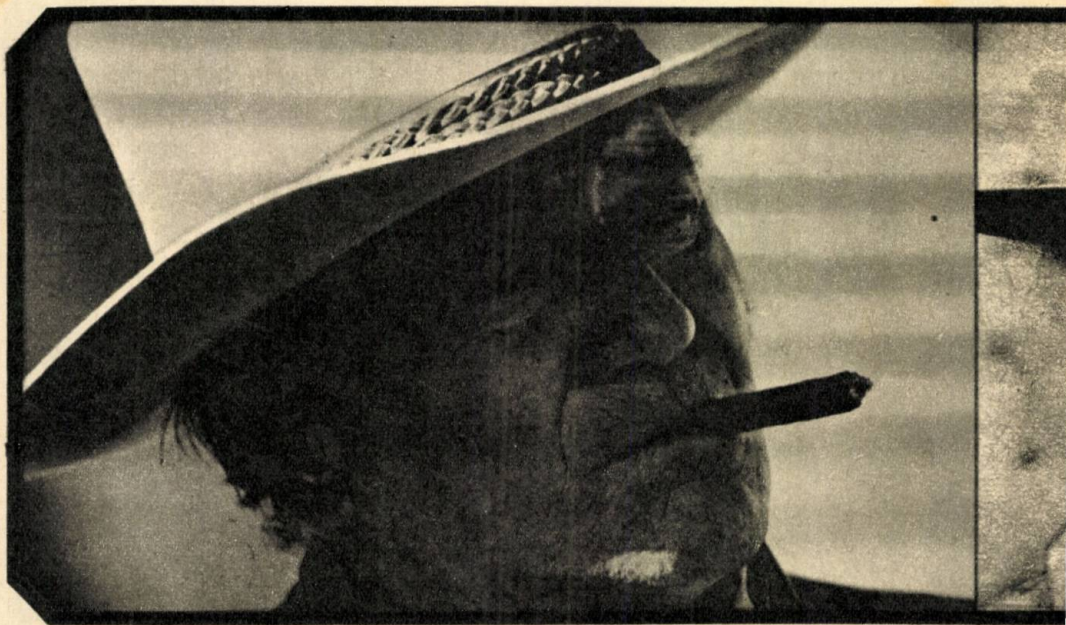
Învățase poate de la părinții ei atitudinea responsabilă în fața fiecărui gest al vieții, iar în meseria de actor — în fața fiecărui rol. Experiența ei artistică a crescut an de an în contact cu mari partituri actricești inspirate din personajele nemuritoare ale literaturii clasice. Ea a fost Katiușa Maslova din «Învieirea» lui Tolstoi, Aglaia din «Idiotul» de Dostoievski, Sofia din «Petru I» de Alexei Tolstoi, Fibby din dramatizarea după «De veghe în lanul de secară» de J.D. Salinger, Gertrude — mama lui Hamlet, madame de Rênal din «Roșu și negru» de Stendhal, Matriona din «Puterea întunericului» de Tolstoi... Dacă un reporter o întreabă care este secretul prin care-și poate apropia personaje atât de diverse, Natașa răspunde: «Munca, munca, munca». Pe scenă ca și pe platou numai asta contează. Perseverența și să nu descurajezi niciodată. Spontaneitatea gestului sau a unei trăiri se obține numai printr-o muncă asiduă. Cine crede că a te face actor înseamnă a scăpa de muncă, se înșală amarnic».

Performanțele ei actricești pe scenă s-au făcut remarcate de când era studentă. Primul, Serghei Gherasimov, profesorul ei, i-a dat un rol în filmul «Lacul», apoi regizoarea Vera Stroeva a distribuit-o în «Inima Rusiei», Vladimir Akimov în «Pagini», Larisa Șepitko în «Tu și eu». Dar adevărata ei afirmare în lumea filmului i-a adus-o rolul lui Harry, pămînteana dragă marțienilor din filmul lui Andrei Tarkovski, «Solaris». Regizorul lui «Andrei Rubliov» și al «Copilăriei lui Ivan» era cunoscut în toată lumea când a prezentat cel de-al treilea film al său, «Solaris», la Cannes, în 1972. Dar la succesul filmului contribuise și Natașa Bondarciuk cu o fărîmă din talentul ei. «Solaris» i-a adus consacrarea internațională. Ea nu mai era acum fiica Inei Makarova sau a lui Serghei Bondarciuk; era doar ea, Natașa Bondarciuk.

marile familii

eu și tatăl meu

Patrick Wayne avea 10 ani când a jucat primul său rol în «Rio-Grande». Era în epoca de aur a westernului. Era vremea cowboy-ului ideal și idealizat, iar tatăl său avea să fie timp de patru decenii în peste 200 de filme reprezentantul său desăvârșit. Ajuns la 33 de ani, Patrick Wayne are în fișa sa filmografică 20 de filme, dar numărul lor nu a putut eclipsa silueta protectoare a bătrînului Wayne. Gazetarii care-i solicită un interviu încep prin a-l întreba de tatăl său. Dacă discuția se prelungește, Patrick are norocul să răspundă și la cîte o întrebare care-l privește, dar de obicei pe platouri lumea se grăbește, interviurile sînt scurte, iar reporterul pleacă mulțumit după ce a aflat că «tata e un tip fantastic și acasă...» Sau: «Pentru mine tata e autoritatea supremă; cînd eram student eram de-a dreptul cople-



John Wayne — cowboy-ul mit.

**Patrick, fiul lui John Wayne:
„Întotdeauna am fost de-a dreptul
copleșit de prestigiul tatei“**

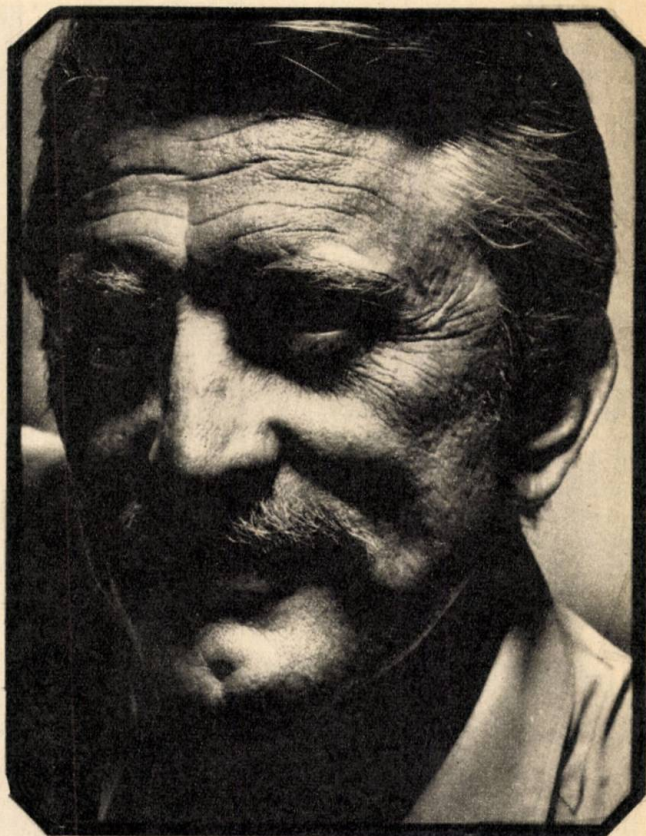
șit de prestigiul său. Acum am pentru el multă admirație și afecțiune». La vîrsta la care John Wayne făcea «7 păcate» sau «Seceră vîntul sălbatic», fiul său se gîndeа să se apuce de regie pentru că... poate aici să aibă mai multe șanse de afirmare.

**Michael,
fiul lui Kirk Douglas:
„Tatăl meu este
un om de suflet,
dar habar n-are să trăiască“**

Michael Douglas își exprimă dorința de a trăi într-o altă lume decât cea construită de părinții săi: «Tatăl meu este un om de suflet, dar dacă a știut cum să cîștige milioane, habar n-are cum să trăiască. Într-un anume fel îl înțeleg, dar nu sînt de acord cu felul lui de a fi. Eu nu gîndesc ca el, că banul

Tata a venit într-o zi să mă vadă. N-am să pot uita niciodată mutra lui. Mi-a spus că el n-a muncit o viață ca să mă vadă stînd într-o cocioabă. Pentru mine era clar. Tata uitase să trăiască.»

La 28 de ani, Michael Douglas a jucat în trei filme. După prima probă s-a sătu-



Tatăl a construit o lume — Kirk Douglas

Fiul caută să construiască o alta — Michael Douglas



Fiul i-a moștenit talentul, dar nu și succesul — Patrick Wayne

este cel mai important lucru. Cu vreo 12 ani în urmă, cînd eram student în California, la Santa Barbara, locuiam cu colegii mei într-o căsuță construită de noi în afara căminelor. Evident nu aveam instalații sanitare în casă și ca să intri în cameră treceai printr-o bucătărie improvizată.

rat însă să fie băiatul tatei, și-a lăsat barbă și s-a prezentat producătorilor sub alt nume: «Tata nu știa cu ce mă ocup. Cînd a aflat că joc într-un film, tocmai suferise o operație la gît și nu avea voie să vorbească, așa că a luat o bucată de hîrtie și a scris: «Sînt mut... de uimire!»



Christopher, fiul lui Robert Mitchum

«Toți vor să le vorbesc de tata»

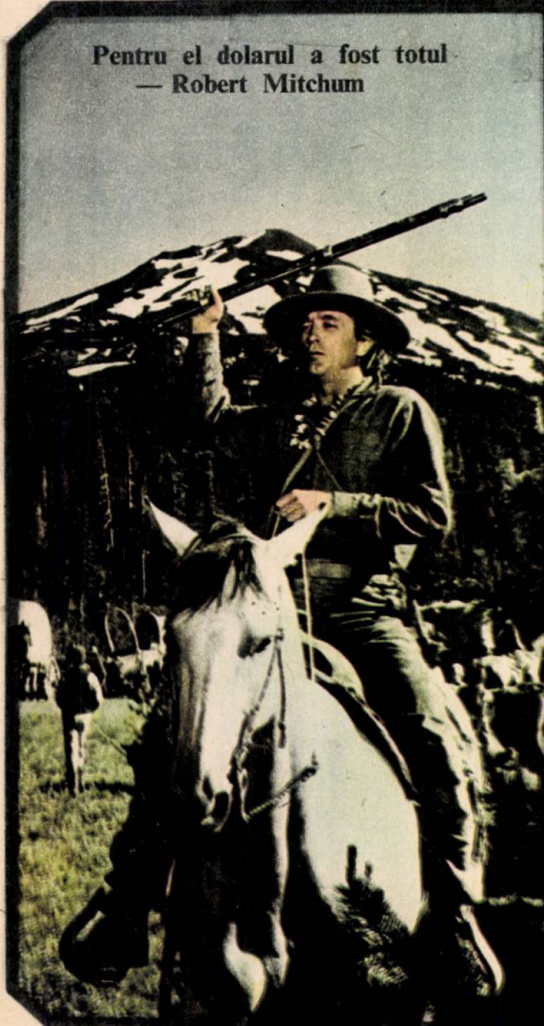
Christopher Mitchum are mai puțină devoțiune filială: «Toți cei care mă intervieveză vor să le vorbesc despre tata. Dar dacă cineva are nevoie de publicitate, acela sînt eu, nu el!». La 28 de ani, Chris a jucat numai în două filme și știe că nu trebuie să aștepte ajutorul cunoscutului său părinte pentru a căpăta alte roluri. «Am o nevastă și doi copii și nu înțeleg de ce altcineva ar trebui să le

poarte de grijă în locul meu. Dar pentru mine a fost întotdeauna foarte greu să găsesc de lucru în alt domeniu. Cînd mă duceam să mă angajez eram întrebant: «Nu ești cumva rudă cu actorul?». Le spuneam că sînt fiul lui și atunci primeam invariabil un singur răspuns: cînd taică-tu are atîta bani ce nevoie ai să muncești? Într-un fel am fost forțat să mă fac actor. Măcar pe platou eram cunoscut și

aveam cunoscuți, mai puteam să cîștig un ban făcînd figurație, sau mi se mai dădea uneori chiar cîte un rol. Desigur, îi sînt recunoscător tatii pentru educația pe care am primit-o, pentru copilăria și adolescența lipsită de griji, dar tata nu era niciodată acasă de ziua mea, iar cînd m-am însurat, el era tot la o filmare și cadoul de nuntă mi l-a trimis după două luni». Frustrați de afecțiune în

ciuda prosperității în care au trăit, fiii multora dintre celebritățile ecranului au ajuns la maturitate distanțîndu-se de idealurile părinților lor, idealuri care s-au dovedit a fi în multe privințe mincinoase. «Cred că generația părinților noștri a fost crescută în spiritul unor idealuri greșite. Ei au fost învățați să creadă în America ca într-un pămînt al făgăduinței. Dar realitatea s-a dovedit cu totul alta. De pildă, dolarul. Întreaga Americă a plasat dolarul mai presus de orice bun pămîntesc. Dar pentru mulți dintre noi, el este ca o bucată de hîrtie verde. Tatăl meu spune că are cinci milioane de dolari, iar eu vă pot spune că asta nu-l face deloc mai fericit. Atunci, care e țaria banului?»

Pentru el dolarul a fost totul
— Robert Mitchum



«Pentru mine, dolarul e o bucată de hîrtie verde» — Christopher Mitchum cu soția sa

marile familii

duel cu un nume celebru

Jane Fonda:
«Jocul de-a cowboy-ul
nu era numai un joc.
Era o capcană
în care cădeau cu toții.
Și alături de ei,
întreaga Americă»



În sfârșit, împreună?
Henry, Jane și Peter Fonda



Fiica actorului cu cel mai extraordinar mers din câte a înregistrat vreodată pelicula, Henry Fonda, adică Jane, ca și fratele ei, Peter Fonda,

au avut de luptat pentru a se afirma cu o apăsătoare moștenire a gloriei. Dar azi, amândoi sînt recunoscuți ca vedete și ziariștii nu îi mai interviuează pentru a afla

ce face tatăl lor, așa cum se întâmplă cu alți copii celebri datorită părinților, ci doar pentru ei înșiși. Jane deține pe lîngă performanțele ei artistice și un altfel de re-

cord, anume acela de a fi considerată primul actor american de sex feminin care pune politica înaintea profesiei. Militantismul ei declarat și acțiunile ei agită

opinia publică americană, provoacă scandaluri la Pentagon ca și în propria ei familie. De pildă, în plină propagandă a Statelor Unite pentru războiul din Vietnam, ea nu a ezitat să facă o vizită în Republica Democrată Vietnam ca militantă pentru cauza păcii, înainte ca pacea să fi fost semnată; a luat parte la nenumărate mitinguri de protest împotriva agresiunii din Vietnam; a pără cauza femeilor din Statele Unite și ia parte la lupta pentru drepturile și libertățile indienilor din țara ei. Pentru a înțelege semnificația atitudinii de luptătoare a lui Jane Fonda, nimeni alta decât ea nu ne-a ajutat mai bine. Într-un interviu acordat revistei «L'Europeo», actrița explica cu simplitate cum s-a născut opțiunea ei politică:

«Cînd eram mică, trăiam cu tatăl meu la Los Angeles, desigur într-o vilă cu piscină într-unul din cartierele cele mai elegante din oraș. John Ford, John Wayne, Ward Bond, Andy Devine, Victor MacLaglen de fapt regizorii și actorii care lucrau de obicei cu tata și pe care voi i-ați admirat și iubit pentru jocul lor și le-ați apreciat bravura în atâtea roluri, veneau de obicei să-și petreacă weekend-ul la noi. Veneau din casele lor, vile la fel de luxoase ca și a noastră, tot cu piscine, cu garaje în care stăteau 3—4 mașini, sau soseau de la ranch-urile lor plătate către deșertul californian. Ei nu soseau însă în mașini, nici în tren, nici pe jos, așa cum ar fi făcut alți prieteni de-ai noștri. Nu veneau îmbrăcați cu o cămașă, cu un pantalon și cu un sacou obișnuit. Ei soseau călări și îmbrăcați în cowboy, cu pălării cu boruri largi, cu jileți de piele, cu batiste colorate legate la gît și cu pistoale adevărate la cîngătoare. Ei lăseau caii în grădinișă legați de cite un pom și intrau în casă strigînd, asemenea cowboy-lor, «Hippee», «Hippiaio». Cîteodată, cînd soseau în grup și trăgeau cu pistoalele în aer, ca și cum în casa noastră ar fi fost as-

cuns un grup de bandiți sau ca și cum ei ar fi fost niște șerifi și trebuiau să elibereze niște femei sau copii, intrau deschizînd ușile cu piciorul. Erau, sau mai bine spus, apăreau în ochii unei fete, cum eram eu pe atunci, foarte simpatici, veseli, chiar dacă erau cîteodată puțin băuți; erau foarte afectuoși și prietenoși. Mîncarea se pregătea în aer liber, la frigări, beau whisky, vin sau bere, cîntau cît îi țineau gura și după aceea jucau poker. Toți, înarmați cu pistoalele, cu pîrul pieptănat către spate, cu cite un trabuc în gură, cu fețele bronzate — era un adevărat spectacol să-i vezi. Eu, desigur, îi adoram. Erau pentru mine cei mai buni oameni din lume, cowboy-ii, pionierii, colonii, soldații și ofițerii Cavaleriei a 7-a, toți acei care izgoniseră pe acei bleșmați de indieni și nu știau niciodată ce este frica.

Un destin norocos mă as-

tunci se jucau ca niște copii, se credeau în saloon-uri, pe zidurile de la Fort Apache, și trăgeau cu pistolul în grădina noastră. Dar acesta nu era numai un joc. Era o capcană în care cădeam cu toții. Era o capcană în care pierdeau simțul realității și de unde nu mai puteau ieși. Și nu numai ei cădeau în această capcană, ci și întreaga Americă. Pentru că niciodată nu a existat un mit mai mare care să fascineze milioane de americani decît cel al Vestului. Vestul sălbatic era MITUL american prin excelență și în anii la care mă refer, toți se recunoșteau în mitul cowboy-ului, care era înalt, puternic, simpatic, vesel, dur, generos, așa încît toată America părea înaltă, puternică, simpatcă, veselă, dură și generoasă.

America părea întotdeauna de partea dreptății, a rațiunii, a binelui. Și ceilalți?

Mitul West-ului trăiește încă, și, pentru răul pe care îl poate face, îl urăsc

tepta, desigur. Mi se părea că ceea ce vedeam eu era însăși realitatea. Și desigur, eroii de pe pînză cînd erau acolo, în casa noastră, continuau să facă exact ceea ce făceau pe ecran. Într-un anume fel, îmi dădeam seama că era vorba de un joc, dar atunci ignoram că era vorba de un joc mult mai puțin inocent decît părea și că era semnificativ pentru anumite fapte care îmi scăpau și pe care le-am descoperit mult mai tîrziu. Vedeți, prietenii tatălui meu erau actori, lucrau în cinema, filmau mai ales în western-uri și cînd nu erau pe platou continuau totuși să se poarte ca la o filmare. De ce? Pentru că ei se identificau cu personajele lor în așa măsură încît nu se mai puteau elibera. Nu-și mai puteau da seama unde se termina ficțiunea și unde începea realitatea. A-

Restul lumii? O, ceilalți, restul lumii, erau indienii, erau bandiții împotriva cărora America lupta. Astfel mitul Vestului creat în cinema s-a transformat în realitate într-o capcană, într-o imagine falsă și periculoasă în care a căzut întreaga Americă. Îmi amintesc primul film în care juca tata pe care l-am văzut: «Tobele din Mohawk». O scenă mai ales mi-a rămas în minte. Tata, în rolul eroului, trebuia să ducă un mesaj într-un sat asediat și fugea, fugea, urmărit de o mulțime de piei roșii înarmate care vroiau să-l ajungă, să-l ucidă și să-l scalpeze. Tata era singur, în timp ce indienii erau vreo cîteva zeci. Pînă în cele din urmă el ducea la bun sfîrșit misiunea și eu i-am mulțumit cerului că știa să fugă atît de repede, că avea picioarele atît de lungi că altfel indienii l-ar fi ajuns

din urmă și l-ar fi scalpat. Cu astfel de filme cum să nu crezi că albi erau buni și curajoși și că trebuiau să lupte împotriva amenințării barbare a pieilor roșii? Cum să nu fi crezut că albul, tatăl meu, avea dreptate și că indienii erau cei răi? Desigur nimeni nu mi-a spus și filmul se ferea s-o facă, că albi ocupaseră teritoriile indienilor cu forța, că îi omoriseră și că de fapt ei, pieile roșii, aveau drepturi pe acest pămînt. Chiar și astăzi se mai încearcă să se facă aceeași judecată. Se încearcă să se explice ceea ce se întîmplă în Vietnam după aceleași criterii cu care cinematograful ilustra ce se întîmplase în West. Albi sînt amenințați de o hoardă de oameni de culoare și pentru a se apăra trebuie să ucidă, în timp ce în realitate adevărul e exact contrariul. După cum vedeți, mitul Vestului trăiește încă și, pentru răul pe care-l poate face, îl urăsc. Prima oară mi-am dat seama de acest lucru cînd am văzut un documentar despre războiul din Vietnam prezentat de televiziunea franceză. Era un sat distrus cu napalm de către soldații americani care omorau vietnamezi. Aceștia fugeau, fugeau urmăriti de soldații americani, așa cum fugea tatăl meu de indieni în filmul despre care vă vorbeam. Dar lucrul cel mai teribil era textul documentarului care spunea, mai mult sau mai puțin, așa: «Pentru a salva satele vietnameze, soldații americani erau obligați să le distrugă». Nu puteam să-mi cred urechilor. Nu puteam să cred că o asemenea justificare era dată de americani pentru a scuza distrugerea Vietnamului. Probabil că și asupra mea se exercita încă influența acelui bleșmat spirit al westernurilor. Eu cred totuși că am înțeles adevărul, dar America, sau mulți americani, continuă să creadă în cowboy-ii înarmați cu un Kolt '45 sau cu un Winchester '73, fără să-și dea seama că imaginea cowboy-ului și-a schimbat în întregime semnificația.»



«Mă aștepta un destin norocos»
(Jane Fonda, ieri)

marile familii

să nu uităm curcubeul



Poate una dintre cele mai spectaculoase explozii pe firmamentul stelilor de cinema

în ultimii ani a fost apariția Lizei Minnelli. «S-a născut o vedetă», scriau ziarele după filmul «Cabaret», cu care actrița își adjudecă Oscarul '73, anulînd orice posibile concurențe. Publicitatea în jurul Lizei era cu atât mai mare cu cît amîndoi părinții ei ocupau un loc important în legenda Hollywoodului; era fata lui Judy Garland și a regizorului Vincente Minnelli.

Pentru prima dată Liza a apărut pe o scenă cînd avea cinci ani. Următorul contact cu aplauzele a fost după doi ani și jumătate, cînd a acompaniat-o dansînd pe mama ei într-un recital la Palace Theatre din New York. «Îmi amintesc că dansam să-mi sară inima din piept, spune azi Liza, în timp ce mama cînta «Swanee», și singurul meu gînd era să nu mi se vadă pantalonii». La 14 ani, Liza face primul ei turneu în Israel, Grecia și Italia, cu un spectacol organizat de Colegiul la care învăța cu piesa «Jurnalul Anei Frank». La 17 ani, în 1967, obține cel de-al treilea rol în ordinea importanței într-un spectacol off Broadway care s-a dovedit un succes. Dar la premieră, Liza nu putea să prevadă succesul și, pentru a-și da curaj, căuta să întîlnească în sală privirile mamei sale. În zadar scormonea însă întunericul sălii, pentru că nu putea să o



Mama: sau cu ani în urmă a răsărit o stea
(Judy Garland)

zărească nicăieri pe Judy. În pauză a chemat-o la telefon. De la capătul celălalt al firului, mama îi spunea că încurcase ziua premierei. Abia mult mai tîrziu a înțeles Liza adevărata cauză a acesteia absențe aparent nemotivate. Judy Garland nu vroise să eclipsese prin prezența ei, prin personalitatea ei atît de celebră în America, debutul Lizei. A doua seară, mama a venit să-și aplaude fiica și gazetarii își amintesc și azi de lacrimile de bucurie ce-i străluceau pe față. Peste mulți ani, mama și fiica au făcut împreună cîteva turnee cu prilejul unora dintre faimoasele «reveniri» ale lui Judy Garland. Dansau și cîntau împreună, iar Judy spunea despre Liza: «Cred că a hotărît să intre în lumea spectacolului de cînd o purtam în burtă, de atunci n-a încetat nici o clipă să miște din picioare».

La 19 ani, Liza era cea mai tînără actriță de pe Broadway care primise prestigiosul premiu «Tony» — acordat anual actorilor de teatru. A urmat apoi ucenicia pe care mulți dintre marii actori americani au făcut-o, la spectacolele de la cluburile de noapte. Toată lumea care o cunoștea își putea da seama că următoarea mișcare va fi filmul. Actorul englez Albert Finney, și el debutant în ale regiei, îi dă un prim rol în «Charles Bubbles». O secretară cam zmucită, căreia Liza îi dă extraordinara ei dezinvoltură și forță de expresie. Un rol de numai 20 de minute îi asigură o presă excelentă. Și totuși au trecut trei ani pînă la cel de-al doilea rol. Citise nuvela lui John Nichols, «Cucul steril», și declarase că va da orice și va aștepta oricît pentru a fi ea fetișcana aceea singuratică și însetată de dragoste. În cele din urmă a reușit. Si premiul Academy '71 i-a revenit ei pentru această interpretare. A turnat apoi în regia lui Otto Preminger. În sfîrșit, «Cabaret», filmul lui Bob Fosse, căruia i-au revenit opt premii Oscar în 1973, printre care cel pentru cea

mai bună interpretare feminină a anului, Lizei Minnelli. Ironia, să-i zicem a soartei, era că Liza Minnelli pierduse acest rol în teatru după 14 audiții, fiindu-i preferată o oarecare Jill Haworth. Rolul starletei în goană după succes, dintr-o Germanie în care se întrezăresc zorile fascismului, o propulsează printre marile vedete ale anului. Urmează un recital răsunător, de data asta susținut pe scena Olympia de la Paris (Judy Garland murise în 1969). «**Le tout Paris**» era la picioarele ei, scria presa franceză. «Sînt multe lucruri pe care le poate învăța un actor, dar darul de a da viață fiecărei mișcări, fiecărei note muzicale, fiecărui personaj, cu asta te naști. Îl ai sau nu îl ai» — scria «Newsweek».

«Mă simt atrasă de acele personaje care au o mare energie interioară, care luptă să depășească momentele dificile fără să se lase înfrînte» — spune Liza Minnelli — definindu-și în același timp propria-i personalitate.

Liza Minnelli este cunoscută ca una din cele mai perseverente și muncitoare actrițe americane, iar devoțiunea ei pentru public este fără margini: «Vreau să fiu în fiecare moment împăcată cu mine însumi că nu am trișat cu nimic. Niciodată nu mă consider deasupra publicului. Dorința mea este ca jocul meu să reflecte sufletul și inima fiecărui spectator. Idealul meu e să-i spun în fiecare clipă, vino cu mine, și el să vină».

Cînd un producător a propus să facă povestea vieții lui Judy Garland în interpretarea fiicei ei, pentru Liza nu a fost ușor să răspundă afirmativ acestei propuneri. Prea multe dragi și dureroase amintiri urmau să fie re trăite. Dar cine alta ar putea întruchipa pe legendara Judy Garland cu mai multă devoțiune, înțelegere, respect, dragoste și talent decît propria ei fiică? «Dacă filmul se va face, voi accepta acest rol în memoria mamei mele».

**Idealul meu e să spun
fiecărui spectator:
vino cu mine.
Și el să vină**

a declarat tînăra actriță. Probabil că fiica lui Judy Garland și-a amintit atunci replica învățată din copilărie, din «Vrăjitorul din Oz»: «Nicio dată să nu uiți curcubeul!»

Adina DARIAN



**Fiica: sau talentul îl ai sau nu-l ai
(Liza Minnelli)**

semicentenarul fraților Warner

1500 de filme

Pionieri ai artei filmului (Jack Warner producea primul său film în 1913!), frații Warner se numără printre producătorii care au întrezărit posibilitatea ca tînăra artă ce se năștea o dată cu yeacul să extindă divertismentul — destinat înainte doar unei minorități — în masele cele mai largi. Se știe că faimoasele rețele de «Nickel O-deons» au permis ca pentru prețul modic de un nichel (5 cenți), orice om, chiar și cel mai nevoiaș, să poată asista la un spectacol cinematografic. În același timp însă și încasările s-au ridicat la sume uriașe, căci noua artă, cinematograful, și-a cucerit foarte repede un public uriaș, cel mai larg public de care a avut parte vreodată o artă.

Astfel, în numai 10 ani, frații Warner aveau deja cu ce și pentru cine să înființeze o companie de producere și distribuire a filmelor. Au fondat-o în 1923: compania «Warner Bros Pictures Inc». În anii ce au urmat, compania Warner și-a legat numele de o serie de evenimente și de nume marcante în istoria cinematografului:

- A produs primul film sonor — «Cîntărețul de jazz».
- A produs primul film «în întregime vorbit» — «Luminile New-York-ului».
- A cîștigat numeroase Oscar-uri pentru filme ca «Viața lui Emile Zola», «Casablanca», «My Fair Lady».
- A lansat și a menținut numeroase vedete printre care

Au jucat,
au cîntat,
au împușcat,
au sărutat
și au încasat
pentru
«Warner Bros»

în 50 de ani

Errol Flynn, Bette Davis, Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, Olivia de Havilland.

În cei 50 de ani de existență, din 1923 până în 1973, frații Warner au produs în total peste 1500 de filme.

Chiar dacă veteranul companiei, Jack Warner, se specializase într-o vreme în producția de melodrame și se bizaia în special pe atotăsiguratul succes al vedetelor sale, el e conștient că, astăzi, metodele sale tradiționale nu mai pot fi eficiente. «Le repet mereu succesurilor mele — declară el — că sintem departe, foarte departe de epoca în care spectatorii acceptau orice film. Nici contribuția marilor vedete nu mai poate salva un film prost. Publicul alege. Cu discernământ. Și asta reprezintă, de fapt, un stadiu al progresului. Iar arta filmului va progresa mereu. Nu sint profet și nu pot prezice viitorul cinematografiei, dar sint ferm încredințat că ea va progresa fără încetare. Și că o să reziste, că o să rămână o artă vie, în afara cazului că ar fi înlocuită cu o artă mult superioară. Dar nu cred în această eventualitate, fiindcă filmul e un instrument minunat, care n-a emis încă nici pe departe toate sunetele miraculoase pe care e capabil să le emită. Chiar fără să fii cunoscător, îți dai seama câte fațete ale acestei arte mai pot fi încă explorate...»

Correspondență de la
Mike KESS

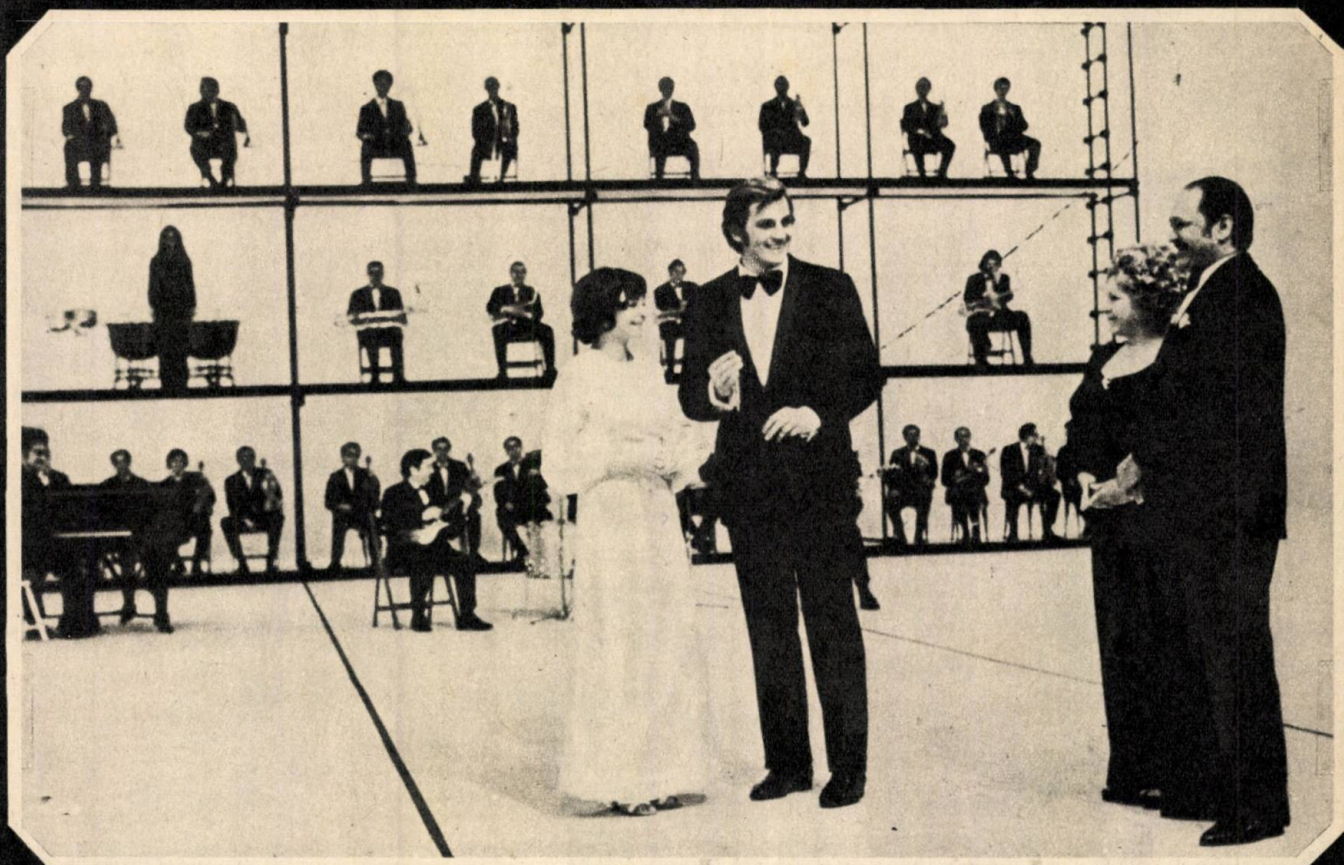
În anticamera lor
au așteptat
Ingrid Bergman
și John Wayne,
cow-boy și vampe,
copii minune
și cîini celebri



o enciclopedie în papuci



Televiziunea este singura enciclopedie
care încearcă și, de cele mai multe ori reușește, să fie la zi



Harap alb la gala lunilor

rile de teatru au o audiență impresionantă — uneori peste 80 de procente din totalitatea publicului — secretul succesului poate fi rezumat într-un cuvânt: profesionalitate.

Cu riscul de a stîrni indignarea puriștilor, ne vom menține sub același subtitlu vorbind despre miercuri, zi al cărei pilon este precedat de montajul de monștri sacri care defilează pe melodia «Contesei din Hong Kong» — pilon care a produs doar puține dezamăgiri, care ne-a oferit reîntîlniri cu Ingrid Bergman și Zbigniew Cybulsky, care ne-a adus în case cei mai mari actori, cei mai faimoși regizori, care ne amintă cu secătuirea unor stocuri aparent inepuizabile de superlative absolute. Telecinemateca, iubirea noastră constantă de fiecare miercuri, emisiunea care alungă de multe ori pietonii de pe stradă, care stîrnește și ea pa-

«Descoperirea familiei» ... și a televiziunii



TV

Balzac și iubirile
lui săptămânale

același timp, «Mannix» nu a stîrnit pasiuni imitative (ca «Sfîntul») sau entuziasme intelectuale (precum «Răzbu-nătorii»), nu produce panică moderată (vă mai amintiți de «Invadatori»?) și nici vise urite (vezi «Baronul»).

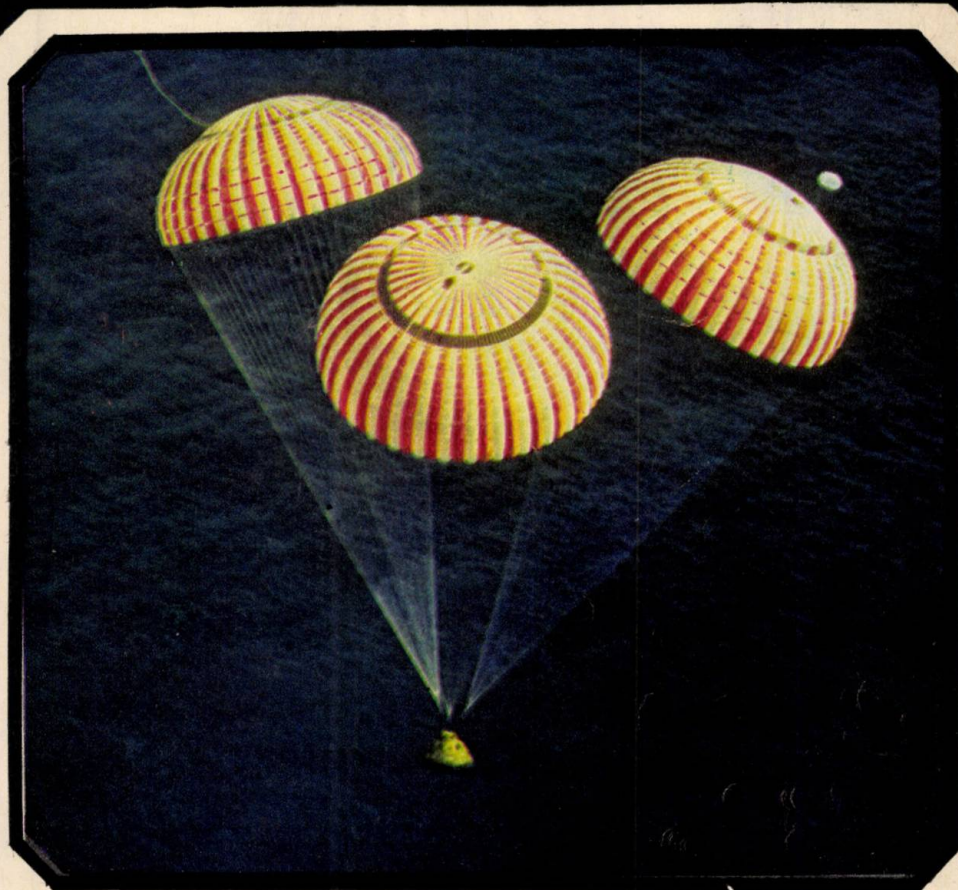
Fără a fi chiar cenușărese ale programului, emisiunile de divertisment de sîmbătă seara joacă neintenționat rolul de anticlimax al serii — începe conversația, se aeri-sește încăperea, se mănîncă celelalte sandviciuri, începe viața normală a familiei pre-duminicale. Deși multe sînt bune sau chiar foarte bune și înseamnă o cantitate de muncă imensă. Dar asta e soarta postserialelor... Se apropie cu pași repezi mo-mentul în care se vor auzi cuvintele fatidice: «Progra-mul nostru de azi s-a termi-nat. Vă mulțumim pentru a-tenție, noapte bună!»

După focurile de artificii

Se termină, dar numai pen-tru telespectatori, o săptă-mînă de televiziune, o săptă-mînă în care așa-zisul mic ecran a încercat să ofere de toate, de la lecții de mate-matică la balet, de la filme cu sateliți meteorologici la folclor, de la enumerări la sinteze. Se termină un nou sub-sub-sub-capitol al unei practic infinite enciclopedii, singura enciclopedie care în-cearcă, și de cele mai multe ori reușește, să fie *la zi*. Marele și agitatul spectacol cotidian, unii spun miracolul cotidian al televiziunii, des-pre ale cărui culise se știe, din păcate, atît de puțin, e gata să reînceapă peste doar cîteva ore.

Nimeni nu știe ce e mai impresionant ca spectacol pur, sfertul de oră agitat, aparent illogic și incoerent dinaintea emisiunii sau sfertul de oră în care proiectoa-rele se răcesc, camerele își sting micile becuri roșii și toată lumea care a lucrat la emisie, toți autorii, anonimi sau nu, ai fragmentului de enciclopedie, pleacă spre ca-sele lor. Dar duminică dimi-neața totul va reîncepe...

Andrei BACALU



Cucerirea spațiului a devenit un fel de activitate de rutină, o componentă normală a vieții cotidiene.

3,2,1,0 : se întorc astronauții

Am avut, am și acum și voi avea întotdeauna emoții de cîte ori se petrece un eveniment legat de explorarea sau de cuce-rirea spațiului cosmic. Am fost întrebant de soția mea dacă sînt căsătorit cu Apollo-13 (TRA-GEDIE ÎN SPAȚIU! ACCI-DENT ÎN COSMOS!) sau cu ea. Am fost supus de către fiica mea unui lung și minuțios interogatoriu în legătură cu: 1) orele tîrzii de plecare la tele-viziune pentru transmisii spa-țiale; 2) structura și modul de funcționare al sateliților arti-ficiali; 3) dacă astronauților le este sau nu frică și dacă mî-nîncă frumos.

Cu toate aceste dificultăți, aproape insurmontabile, con-

tinui să am emoții pentru spa-țiul cosmic. Dar mă aflu în minoritate. Nu sînt decît patru ani de cînd o planetă întreagă urmărea cu sufletul la gură debarcarea pe lună. Nu sînt decît 12 ani de cînd toți locui-torii planetei noastre ascultau din cosmos vocea lui Gagarin. Și nu sînt decît 16 ani de cînd onomatopeea bip-bip s-a iden-tificat pentru totdeauna cu no-țiunea de satelit al Pămîntului.

Dar s-a produs pe undeva o mare mutație emoțională. Cu excepția comentatorilor specia-lizați și a unei minorități de fanatici, nimeni nu mai are emoții legate de spațiu, nimeni nu mai tremură pentru viețile piloților plecați în lungi și agi-

tate misiuni de cucerire a ne-cunoscutului, nimeni nu își mai pierde nopțile în așteptarea tra-diționalei imagini a parașutelor deschise deasupra unei nave care parcurge ultimii metri ai drumului ei glorios.

Suprasaturat de imagini TV, excedat de comentarii care su-prasolicită imaginea, publicul începe să considere cucerirea spațiului o activitate de rutină, o componentă normală a vieții cotidiene în acest ultim sfert al veacului. Se pare că așa e. Singurul lux pe care mi-l pot permite în aceste condiții este să am în continuare emoții, de fiecare dată cînd aud 3, 2, 1, 0...



culisele unei transmisiuni DIRECTE



Carmen Dumitrescu:
Reporterul care nu iartă

mai multe limbi europene, priviri fixe, halucinante, spre monitoarele de control, animate, în cel mai bun caz, de linii și puncte vag asemănătoare cu o transmisie de pe steaua Epsilon Bootis. Există însă o divinitate obscură, capabilă, printre altele, să aducă imagine și sunet cu cel mult douăzeci de secunde înainte de «intrare». În fața ei, pînă și electroniștii se declară neputincoși.

— Repetați! — Dar cum?

Unul dintre cele mai convingătoare elemente ale transmisiei de televiziune este imaginea crainicei zimbitoare care ne invită, ne oferă, ne propune, ne sugerează (lista de sinonime aproximative poate continua pe încă două-trei rînduri) o transmisie directă sau o emisiune difuzată în direct. Ceva mai interesantă și în orice caz mult

mai plină de pitoresc este agitația din studio care precede anunțul plin de calm și farmec.

E momentul primelor precizări: dacă transmisia provine dintr-o rețea internațională există 9 șanse din 10 ca pînă în momentul «intrării pe post» legătura să nu fie încă realizată, prilej pentru telefoane desperate, urlete relativ nearticulate în

**ÎN DIRECT
LIVE
EN DIRECT
VIVO...**

Dacă e vorba de legătura cu un car de reportaj situat undeva departe de studioul-mamă, drama transmisiei directe poate îmbrăca forme (să le numim clinice!) care frizează incredibilul. Un singur exemplu, petrecut în 1973 la o televiziune ne-europeană care încerca să transmită lansarea la apă a unui nou pachetot. După toate asigurările de rigoare (sunet este, imagine este, comen-



Catinca Ralea:
Reporterul poliglot



Alexandru Stark:
Reporterul în căutarea extraordinarului



Andrei Bacalu: Reporterul precum
în lună așa și pre pămînt



Cristian Țopescu:
Reporterul suporterilor



Rodica Rarău:
Reporterul sufletist



Tudor Vornicu:
Reporterul în direct

tariu este) s-a dat clasicul anunț «Sînteți în emisie!» Zis și făcut. Regizorul de platou a făcut semnul convenit, oficialii au aruncat sticla de șampanie, vasul s-a dezlipit grațios de pe schele și a alunecat în apă, publicul a aplaudat și a aclamat politicos. Peste o clipă o voce din studio, îi anunța pe cei cîțiva oameni stupefiați din cadrul de transmisie că lansarea trebuie reluată întrucît nu s-a văzut nimic. «Repetăți!» — cerea vocea calm. Întrebarea era: CUM?

— Unde-i prezentatorul?

Există și culise mai banale, mai prozaice, dar nu mai puțin zguduitoare ale emisiunii în direct. Vă puteți imagina reacția unui prezentator (cuvîntul crainic este aproape o insultă în televiziune) căruia îi explodează proiectorul în față? Unul dintre colegii noștri a fost victima unui astfel de incident

și nu a găsit ceva mai bun de făcut decît să se arunce sub masa pe care o avea în față. Elementul comic al anecdotei este acela că victima refuză să recunoască, susținînd sus și tare că e vorba de o simplă invenție a unor colegi malițioși. Pentru istoricii amatori e bine să se știe că, în studio, se mai aflau în momentul exploziei proiectorului nu mai puțin de 18 persoane — nu toate puteau fi malițioase sau, măcar, nu toate deodată.

Băgați camera în emisie

E suficientă o mică neatenție a regizorului pentru a transforma o emisie serioasă într-o veselă catastrofă. O «Poștă TV» a fost concepută pentru un decupaj pe două camere, una care să dea imaginea prezentatoarei cu scrisorile în mînă și alta care să dea detalii de scrisori (pentru detalii este nevoie de o mișcare destul de amplă a prezentatoarei

care ridică scrisorile spre camera 2). Pînă aici totul e bine — așa cum declara la fiecare etaj un domn care cădea de pe un zgîrie nor. Numai că regizorul, în loc să apese pe butoanele care «bagă în emisie camerele», se mulțumea să privească monitoarele de control schimbînd **privirea** și nu butonul. Rezultatul a fost o gimnastică înnebunitoare și neinteligibilă a prezentatoarei care ridică și cobora scrisori spre o cameră invizibilă și cîteva telefoane de la telespectatori nedumeriți. Fără a mai menționa stupefacția paralizantă a celor din regia de emisie.

Gata!

Dar poate că cea mai puțin cunoscută (dar și cea mai spectaculoasă!) fațetă a culiselor «directului» este scurta perioadă dinaintea emisiei «de rutină», perioadă în care filmul nu se află încă în telecinema, prezentatorul

nu are încă «lumina pusă», regia de control scoate strigătele de rigoare «Dați-ne GATA» și cei din regia de emisie încep să aibă convingerea că vor asista la o catastrofă de mare anvergură. La fel de enigmatică, ca și multe alte manifestări ale televiziunii, este însă și aprinderea luminii verzi (GATA) în regie, urmată de aprinderea «sorcovei» — semnalizarea de sunet și imagine — și de începerea emisiunii. Și totul merge bine, dar cu nervi, cu emoții, cu zgomot, și chiar cu furii nejustificate. E una din plăcerile îndoelnice poate, ale directului.

Dar există și seri vesele în direct. Seri în care un prezentator descrie «un hublou pătrat de formă triunghiulară», sau în care autorul acestor rînduri debitează calm o formulă ca: «După cum vă veți putea convinge, stimați telespectatori, în reportajul pe care vă urmărim să-l invitați în continuare...»

Andrei BACALU



Florin Brătescu:
Reporterul justițiar



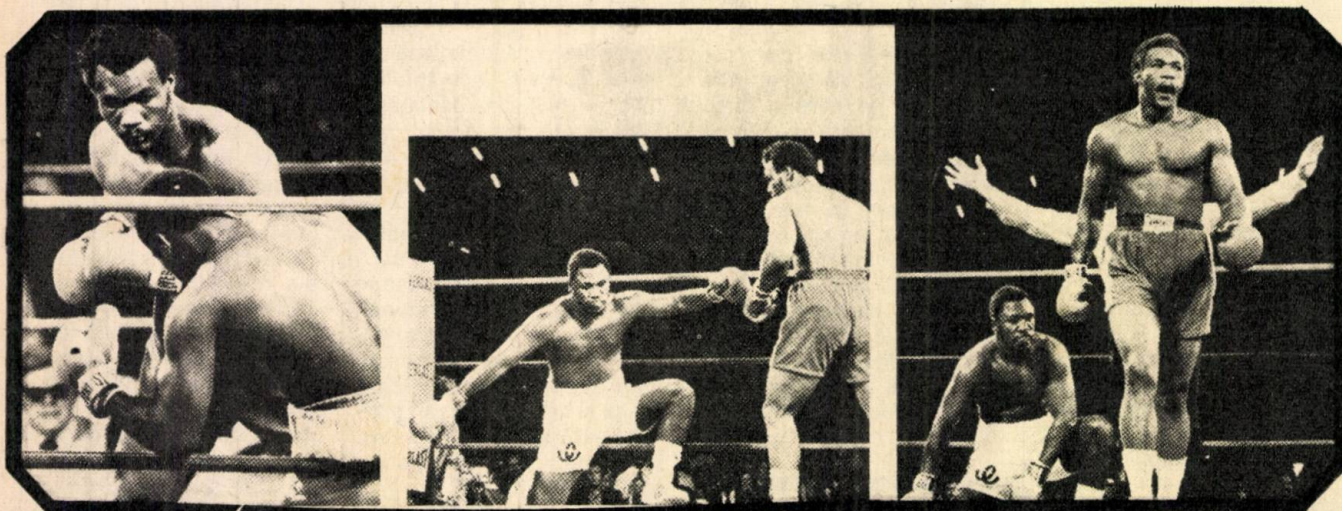
Anca Arion:
Reporterul anti-liric



Ion Petru:
Reporterul enciclopedic



teleamintiri sportive



Din atâtea teleamintiri sportive, sînt greu de ales cele pe care să le numesc *evenimente*. Chestiune de gust. Și totuși, spectacular — victoria blitz a lui George Foreman în meciul cu Joe Frazier pentru titlul mondial al boxerilor de categorie grea, sentimental — ultima evoluție pe gheață, ca amator, a patinatorului cehoslovac Ondrej Nepela și patriotic — victoria lui Toma Ovici asupra lui Brian Fairlie, care a decis în mare măsură soarta meciului de tenis România—Noua Zeelandă, mi se par a fi transmisiile TV cele mai greu de uitat din acest an pentru un telespectator «polisportiv».

**22 ianuarie,
Kingston (Jamaica)**

Deși a durat foarte puțin, meciul de box Foreman-Fra-

— Aveți complexe? — Complexe? Ce înseamnă asta? Complexe să aibă el!

zier, reluat de încă trei ori de studioul nostru, a reprezentat, indiscutabil, un moment important în istoria boxului chiar și numai din următoarele două motive: George Foreman este primul student, campion mondial la toate categoriile (cînd nu se antrenează pentru meciuri, urmează cursurile de sociologie ale unei Univer-

sității din California) și, în al doilea rînd, noul campion al lumii este neînvins în carieră (cucerirea titlului suprem a marcat cea de a 35-a victorie prin K.O. și al 38-lea succes consecutiv).

Dar ceea ce nu s-a văzut în transmisia televizată, răspunsurile lui Joe Frazier la ultimul interviu acordat înainte de pierderea titlului,

cred că merită să aflați, fie chiar și acum:

— *Nu aveți complexe în fața unui adversar mai tînăr și mai ales neînvins?*

— Complexe? Ce înseamnă asta? Complexe să aibă el în fața campionului lumii! Pentru mine, după ce l-am învins pe Clay, Foreman este zero.

— *Sînteți fanfaron?*

— Cred că nu. Am spus că-l voi bate pe Clay și l-am bătut. Acum e ca un pui plouat.

— *Părerea publicului vă interesează?*

— Publicul mă iubește, fiindcă nu sînt fricos.

— *Ce va fi Frazier la 50 de ani?*

— Va fi un ex-campion al lumii.

— *Dacă Foreman, spre deosebire de Clay, va ști nu numai să lovească ci să și eschiveze?*

— Dar ce, ringul e rotund?

E pătrat și eu îl voi obliga să se bată. «Neinvinsul» va primi cea mai frumoasă corecție a secolului!

Știți desigur ce a urmat. Primitiva mașină de pumni care se numește Joe Frazier, omul care a plătit cu câteva săptămâni de spitalizare victoria asupra lui Cassius Clay, a fost spulberat în numai 4 minute și jumătate de George Foreman. Boxul tehnic a învins forța brută.

**3 martie,
Bratislava**

Un mare campion al preciziei pe gheață și al modestiei în viață, Ondrej Nepela, se retrace în momentul în

care este campion european, mondial și olimpic. Cîți sportivi sînt în stare să se retragă în umbra aplauzelor într-un asemenea moment? «Am fost conștient că nu am un temperament deosebit, dar cred că am reușit să creez un echilibru între elementele patinajului artistic. Iubesc foarte mult patinajul. De ce? Cine poate să explice un sentiment? Nu mă voi putea despărți de gheață, care face parte din viața mea» — iată cuvintele de adio rostite de «ultimul mohican» al marilor patinatori cehoslovaci, care dintr-un băiețaș a devenit bărbat în fața televiziunilor noastre. (Ulterior, s-a anunțat integrarea lui Nepela în marele ansamblu «Holiday on ice»).

**20 iulie,
București**

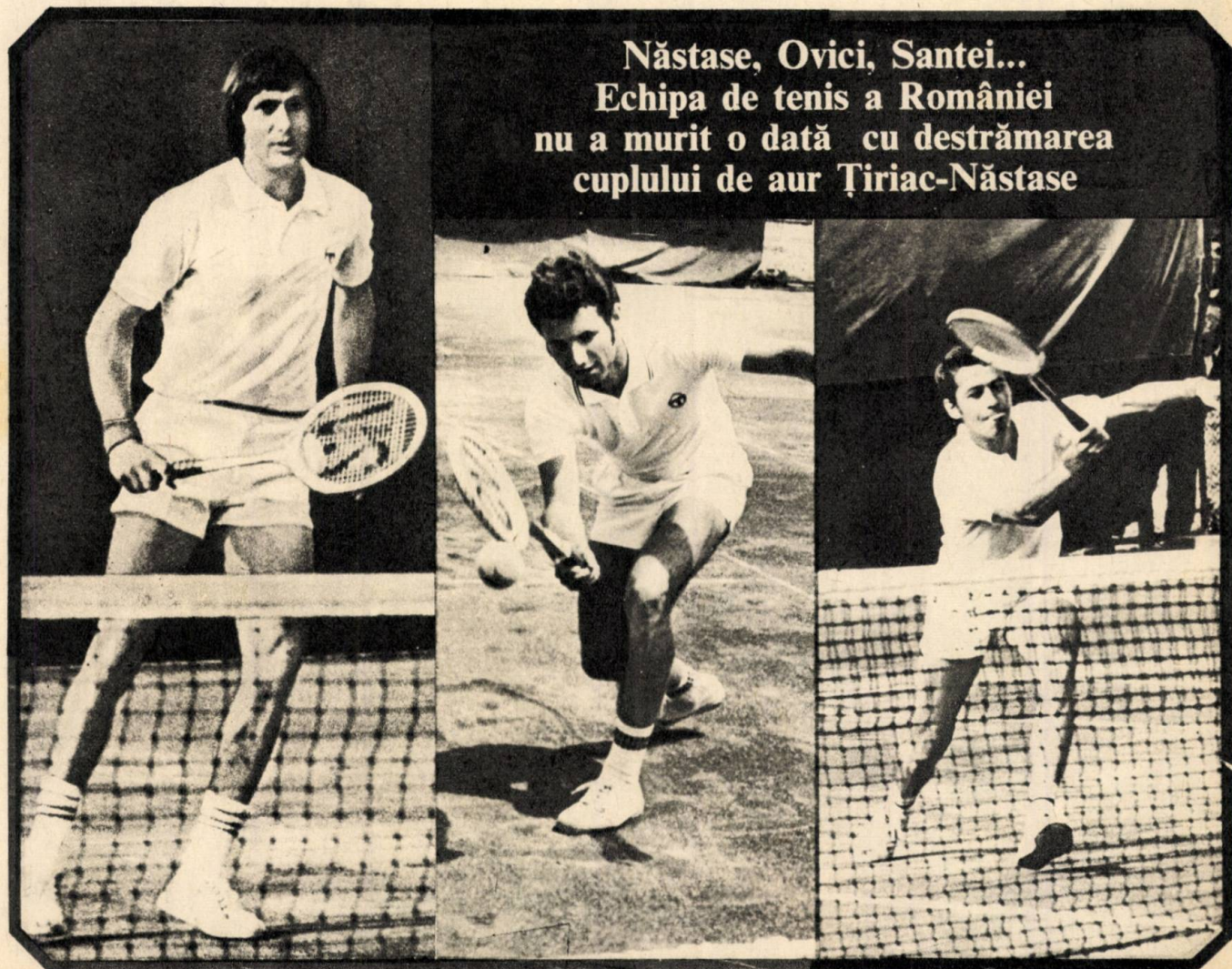
Contra tuturor pronosticurilor, mărturisite sau nu, tenismanul român Toma Ovici învinge pe o căldură caniculară, la capătul a 3 ore și 18 minute de aprigă dispută, pe Brian Fairlie — jucătorul nr. 1 din Noua Zeelandă, aducînd echipei țării noastre un avantaj moral care s-a făcut considerabil simțit în partidele următoare ale meciului. Ce am simțit în acea după amiază, la capătul a aproape 4 ore de încordare ușor de înțeles pentru toți cei care cunoșteau importanța acestei prime partide? Am simțit că echipa de tenis a României nu «a murit»

o dată cu destrămarea «cuplului de aur» Țiriac-Năstase și cît de mult înseamnă asta, înțeleg probabil cel mai bine suporterii acelor echipe de fotbal, care după mulți «ani buni», retrogradează în divizia B.

Sîntem deci, și ca echipă, tot în prima divizie a tenisului mondial. Dacă vă mai amintiți o statistică comparativă, publicată de ziarul «Sportul», despre numărul de terenuri și de jucători legitimați din S.U.A., Australia, Anglia și România, nu veți găsi deloc nepotrivită expresia folosită de mulți comentatori: miracolul tenisului românesc continuă... La mulți ani!

Cristian ȚOPESCU

Năstase, Ovici, Santei... Echipa de tenis a României nu a murit o dată cu destrămarea cuplului de aur Țiriac-Năstase





cei 7 ani de la televizor





America cea min-dră a descoperit cu uimire că vreo 50 de milioane din-tre fiii ei nu prea știu să citească,

au probleme cu descifrarea și înțelegerea unui text, în ciuda faptului că au trecut totuși prin diferite forme de învățămînt. Ceilalți fii ai Americii, cei care știu să citească, pentru a defini această situație, au inventat noțiunea de «analfabetism relativ». Și mai trist a fost pentru America faptul că, actualmente, există 15 milioane de elevi, aflați încă în școală, care nu pot citi cursiv și nu pot înțelege un text scris, deci încă 15 milioane de analfabeți relativi.

Cauzele? Între altele, limba engleză e o limbă dificilă. Nu e suficient să cunoști literele pentru a realiza, într-un cuvînt scris, o noțiune cunoscută. Problema este încă mai dificilă pentru copiii proveniți din familiile care vorbesc altă limbă decît engleza și în multinaționala Americă sînt zeci de milioane de astfel de familii. Chestiunea devine dramatică pentru copiii proveniți din familiile sărace și foarte sărace, ale căror preocupări intelectuale, culturale și educa-tive sînt minime, inexistente cel mai adesea. Or, s-a constat că jumătate din inteligența unui adult se consolidează pînă la vîrstă de patru ani, alte 30% din potențialul său mental dobîndindu-se între patru și opt ani. Pe scurt, e vorba de cei sapte ani de acasă!

În aceste condiții a apărut «Sesame Street». Care nu e altceva decît un serial de televiziune dedicat educării și formării copiilor preșcolari. Cel mai eficient dintre programele de acest fel, de la facerea televiziunii încoace — cum s-a spus — a reconsiderat, dacă nu cumva a revoluționat, noțiunea de televiziune educativă. S-a afirmat chiar că «Sesame Street» a dus la crearea unui nou concept de educație.

Totul a pornit de la constatarea că în Statele Unite un copil în vîrstă de la trei la șase ani își petrece în fața televizorului 56 de ore pe săptămînă, ceea ce înseamnă că la intrarea la școală a «înghițit» 10.000 de ore de program tv., cifră egală cu numărul orelor de curs din primii cinci ani de învățămînt. Ceea ce vede îi modelează profund sensibilitatea, conștiința, felul de a privi viața. S-a mai constatat însă că un copil lipsit de mijloace audio-vizuale pînă la vîrstă de șase ani este



O discuție despre cel mai lung cuvînt din lume;
cuvîntul abcdefghijklmnoprstuvxyz

«Sesame-Street» sau cea mai grozavă emisiune educativă din istoria televiziunii

O poveste despre «Asta nu-i frumos.
Nu-i gigea!»



handicapat și predestinat eșecurilor în școală. Și, fapt cu totul senzațional, majoritatea preșcolarilor au învățat noțiuni, cuvinte, forme, culori, din ingenioasele inserturi comerciale transmise pe micul ecran. Mai mult, singurul lucru pe care-l rețin perfect copiii slabi la învățătură sînt tocmai aceste «comercials».

O tînră producătoare de televiziune, pînă atunci necunoscută, Joan Ganz Cooney, a avut ideea de a face din televiziune un mijloc de educație pe plan național, bazat pe tehnica reclamei, de a folosi în scopuri didactice forța de persuasiune a milioanele de televizoare existente în America (aproximativ 98% din familiile americane au un televizor).

Un grup de talentați și inspirați teleaști au îmbrățișat cu entuziasm ideea și au reușit să convingă Oficiul pentru învățămînt să dea o parte din banii necesari finanțării proiectului. Restul a fost dat de cîteva fundații particulare. Astfel, în 1968, a luat ființă **Children's televisionworkshop (ctw)**, Atelierul televiziunii pentru copii. Succesul a întrecut cu mult cele mai optimiste așteptări, stîrnind entuziasmul a milioane de copii și de adulți.

Grădinița electronică

«Sesame Street» s-a dovedit a fi nu numai o amuzantă grădiniță electronică care demonstrează cum se poate învăța vesel și ușor, ci și un spectacol care concurează în atractivitate cele mai ambițioase emisiuni de varietăți. Criticii de televiziune, părinții, educatorii, au fost extrem de elogioși în aprecieri. «Diplomații în Sesame Street» sînt mai bine pregătiți la intrarea în școală, se adaptează mai ușor condiției de elev, sînt mai



O poveste despre «mare, mai mare și cel mai mare».
Dar cel mai tare?



O poveste despre «cum să ne descurcăm în viață».
Cum?

receptivi, mai mobili, mai inteligenți.

Încurajați de succes, realizatorii au creat în total 275 de episoade, a câte o oră fiecare. Emisiunea este transmisă zilnic de 260 de stații de televiziune, dintre care 60 comerciale, uneori reluată după amiaza la ora de mare audiență, altele ca o «re-capitulare» de cinci ore sim-bătă dimineața.

La realizarea uriașului impact educativ al emisiunii colaborează o armată de specialiști, oameni de știință, pedagogi, filozofi, sociologi și psihologi, producători de televiziune, regizori, scenografi, graficieni, actori, păpușari, operatori de imagine, compozitori, cântăreți, experți în domeniul publicitar — toți, oameni de un înalt profesionalism. Toți acești oameni se străduiesc să-i învețe pe copii, cit mai simplu și mai amuzant cu putință, literele și cifrele, să citească și să înțeleagă cuvinte simple și uzuale, să distingă părțile corpului și funcțiunile lor, să numere până la 20 și să facă operațiuni aritmetice simple, să facă deosebirea dintre un cerc și un triunghi, să claseze obiectele după mărime, formă, culoare și mod de întrebuințare, să deosebească zgomotele de la oraș de cele de la țară, să cunoască animalele domestice și pe cele de la grădina zoologică. În fine, într-o Americă atât de afectată de prejudecăți rasiale, «Sesame Street» vorbește copiilor despre egalitatea oamenilor și a raselor. Distribuția este perfect integrată, albi și negri trăiesc și se joacă împreună, iar problema rasială e tratată în modul cel mai elegant cu putință, adică «nu există».

Pe o stradă, într-o casă...

«Sesame Street» este o stradă obișnuită, familiară tuturor copiilor americani. Într-o casă oarecare locuiesc Gordon, profesor de științe naturale și fermecătoarea lui soție, Susan, asistentă medicală. Alături se află prăvălia de dulciuri a domnului Hooper, unde se întâlnesc toți locuitorii de pe Sesame Street, o mulțime de băieți și fete, albi și negri, de vârste diferite, printre care Bob, Tom, David, Rafael, Molly, Luis și Antonio. Tot aici se află «Muppeto», o trupă de păpuși mari cît un copil, ba chiar și mai mari, printre care se numără Bert și Ernie, un cuplu de încurcă lume în genul Stan și Bran, Big Bird, un canar vor-

băreț, înalt de vreo doi metri; Oscar Cusurgiul, un individ lăptos care trăiește într-o ladă de gunoi și care «detestă tot ce iubesc ceilalți și iubește ceea ce ceilalți urăsc», o creatură ciudată numită Upagus Fornăitul, Cookie Monster, adică Monstrul Prăjiturilor, detectivul Sherlock Hemlock, un detectiv încet la minte.

Reclamă de... litere

Fiecare episod este un mozaic de desene animate, scheciuri, scurte filme documentare, spectacole de marionete, cîntece și dansuri. Un număr nu durează mai mult de 4—5 minute. Astfel că un program de o ora conține între 20 și 30 de numere. Fiecare număr este despărțit de celălalt de un «anunț publicitar», care face «reclamă» unei litere, unei cifre, unei noțiuni. Repetarea continuă facilitează fixarea și asimilarea, pentru că repetiția e mama învățăturii. Uneori «cursanții» sînt invitați să cînte «lecția», pentru că lecțiile «cîntate» se rețin mai bine. Altădată Bert îi citește lui Ernie «Cea mai frumoasă poveste din lume», poveste care începe cu «A» și «B» și se sfîrșește cu «X» și «Y». Pentru a demonstra noțiunile «mare», «mai mare», «cel mai mare», un copil este filmat alături de domnul Hooper și de baschetbalistul Walt Frazier.

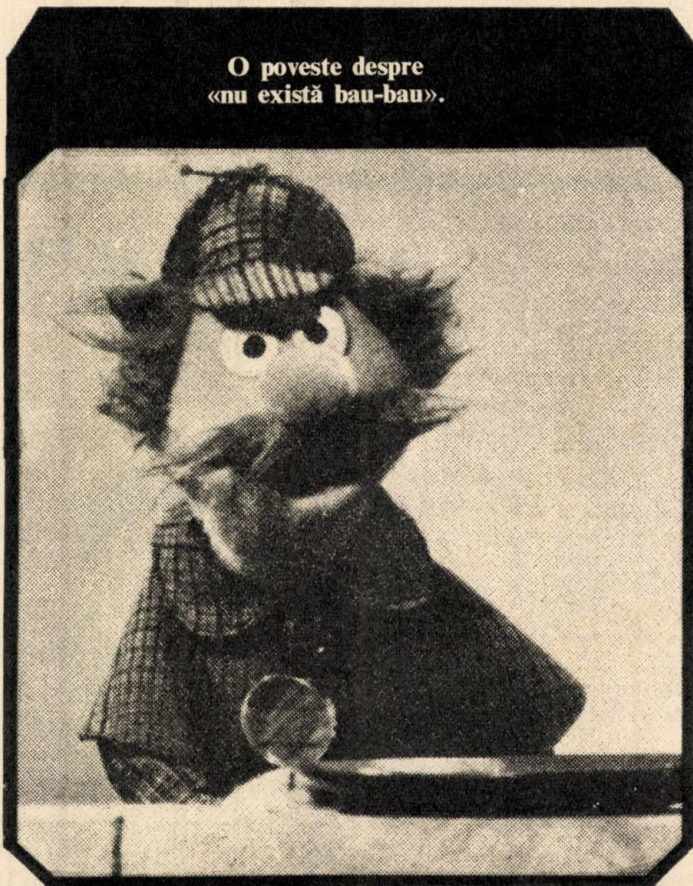
Toate acestea sînt realizate cu o nesecată fantezie și ingeniozitate, se folosesc efecte speciale de filmare și de montaj, o gamă nesfîrșită de trucaje cinematografice. Se adaugă umorul, muzica foarte ritmată, jocurile de cuvinte care îi încîntă și îi înveselesc pe cei mici și pe cei mari.

Dai un ban, dar...

Realizarea întregului serial a costat 20 de milioane de dolari. Însă succesul serialului în Statele Unite și în întreaga lume, numeroasele premii internaționale care i-au fost conferite, vînzarea lui în peste 50 de țări, unde este transmis în versiune originală sau adaptări proprii, precum și sumele încasate din industria de gadgeturi care a însoțit acest fenomen unic în istoria televiziunii, au dus la recuperarea integrală a cheltuielilor. Dar cîștigul cel mai important rezidă în faptul că numai în S.U.A. serialul a fost văzut permanent de peste 8 milioane de copii, iar Serviciul de testări educaționale din Prin-



O poveste despre «cine nu papă supă...»
Dar cine papă tot?



O poveste despre
«nu există bau-bau».

cton a acordat nota maximă eficienței pedagogice a emisiunii «Sesame Street», arătînd că «televiziunea poate influența profund dobîndirea de cunoștințe de către copii de trei pînă la cinci ani din medii foarte diferite, avînd un efect foarte puternic și pozitiv asupra copiilor dezavantajați».

Atenție la Oscar Cusurgiul!

Scepticii, firește, au reproșat serialului că nu le cere copiilor să participe, să folosească miinile, nu-i obligă să găsească singuri rezolvarea unor probleme. Că există riscul ca obișnuința cu ritmul și varietatea emisiunii să-i facă pe copii să găsească prea monotona buna și tradiționala școală. Mulți europeni au reproșat serialului stilul prea «americanesc», «scopurile educative înguste» (!), «naivitatea studiată», precum și faptul că, de multe ori, copiii imită personajele «negative», de la care deprind purtări rele. Astfel, la un «baby-party», copiii s-au apucat să-i imite pe Monstrul Prăjiturilor (foarte lacom) și pe Oscar Cusurgiul (cel care trăiește într-o ladă de gunoi), devastînd și murdărind camera, fiind nevoie de eforturi speciale pentru a-i potoli și pentru a curăța covorele și mobilierul. În fine, un puști de trei ani este într-atît de fascinat de Oscar Cusurgiul, încît îl caută cu înfrigurare, zilnic, răsturnînd toate lăzile de gunoi de pe strada lui.

Însă, orice s-ar spune, «Sesame Street» a reconsiderat pentru prima dată, în istoria televiziunii, emisiunile educative pentru copii, lucru la care nimeni n-a visat în urmă cu vreo trei sau patru ani. «Sesame Street» i-a învățat pe copii să cunoască și să se cunoască, să devină activi, curajoși și curioși, să judece critic, să coopereze și să se descurce în situații dificile, să folosească toate formele de comunicare verbale și neverbale.

«Sesame Street» a izbutit să transmită copiilor un sentiment pozitiv de autoevaluare, stimulîndu-le fantezia și inteligența. Pe scurt, copilul «made in Sesame Street» este «un copil responsabil și în orice privință independent, capabil să facă față în bune condițiuni tuturor situațiilor pe care viața la șapte ani i le pune în față».

În rest? În rest și soarele are pete!

N.C. MUNTEANU



Bette Davis: «Actoria este cea mai frumoasă meserie din lume»

Necazul în ziua de astăzi

La 65 de ani, Bette Davis poate fi, în continuare, întâlnită, în permanență, pe platourile de filmare. Lucrează într-un asemenea ritm și cu asemenea entuziasm încât cuvintele «bătrânețe» sau «oboșeală» par un non-sens în fața ei. Unul dintre ultimele

personaje pe care le-a creat a fost personajul principal dintr-un film pilot de serial TV, intitulat: «Hello, mamă, la revedere». Intervievată fiind în timpul filmărilor, ea a spus: «Actoria este cea mai frumoasă meserie din lume. O iubesc. De altfel, nici n-aș face-o dacă n-aș iubi-o. Dar o fac cu o cumplită seriozitate». Și mai departe: «Necazul în ziua de astăzi este că nu mai există entuziasm. Este o ade-

vărată plictiseală să-i privești pe cei ce declară că se plictisesc. Cum e oare posibil așa ceva? Că eu, orice fac pe lume, orice, fac cu tot sufletul».

La rîndul său, Kenneth Mars, partenerul ei din serial, declara după terminarea filmărilor: «Mă învîrteam în jurul ei și-mi spuneam într-una: «Asta este Bette Davis. Asta este cu adevărat Bette Davis! Dar de crezut, tot

nu-mi venea să cred. Era formidabilă. Era surprinzătoare. Era superbă. Era Bette Davis!»

Un continent în trei ore

Timp de șase luni, un cunoscut documentarist sovietic, Roma Karmen, a străbătut în lung și-n lat America Latină, realizînd ceea ce s-ar putea numi un «jurnal de călătorie filmat». La întoarcerea sa în patrie, el a prelucrat acest imens material, și din imagine în imagine, din memorie în amintire, reținînd sau renunțînd, a alcătuit un film de trei ore despre viața cotidiană, despre revoluția cotidiană a continentului sud-american. Un continent în trei ore — nu e puțin lucru. Se pare că din ce în ce mai mult, aparatul de filmat se impune ca singurul condei capabil să facă față setei de de informație și lipsei de timp a zilei de azi.

De 7 ori victorie

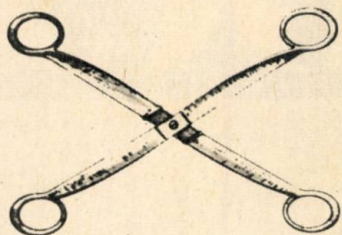
Se pare că de la matriarhat, sau mai degrabă, de la patriarhat încoace, discuția despre condiția femeii în societate este veșnic vie și nemuritoare. Recent, după ce s-au săturat să-l blesteme pe bietul Don Juan, femeile au luat hotărîrea să-i plătească cu aceeași monedă. Prima Don Juan a fost Brigitte Bardot în filmul

cu același nume al lui Roger Vadim. A doua, numai în acest an, este Renate Blume, o tînără actriță, interpreta principală a noului serial realizat de televiziunea R.D. Germane. Titlul serialului aproape că scutește de explicații: «Cele șapte aventuri ale Donei Juanita». Modest, dar sigur. Tînăra arhitectă Dona Juanita, creația regizorilor Eberhard Pänitz și Frank Boyer și, desigur, a secolului nostru comun, al 20-lea la număr, va demonstra așadar, încă o dată, adică de șapte ori, cu haz și voie bună, superioritatea femeii. Pe peliculă.

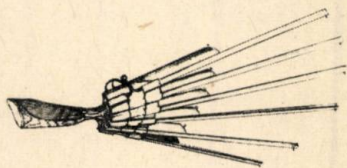
**Dona Juanita...
sau răzbunarea femeii**



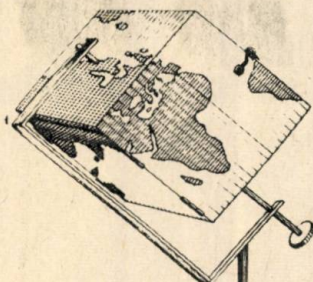
cinerama



Foarfecă pentru patru mâini



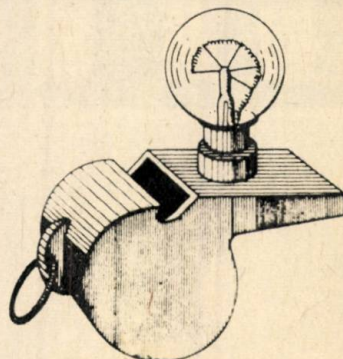
Pușcă pentru asediat



Glob terestru pliant



Revolver de aruncat pietre



Fluier luminos pentru ciine surd



Umbrelă de familie

Copiii acuză

În R.F. a Germaniei se sinucid anual o mie de minori. Acest fapt zguduitor, rezumabil într-o simplă cifră, a făcut subiectul unui documentar de mare audiență, realizat recent de televiziunea vest-germană. Exemplele pe care le-a urmărit reali-

zatorul au dovedit că aceste sinucideri nu sînt nicicum o întîmplare, ci însuși produsul firesc al mediului în care trăiesc respectivii copii. «La 15 ani spre moarte» nu acuză o societate abstractă, ci, concret, pe toți cei responsabili de simpla dar mon-

struoasă cifră — 1 000 de sinucigași minori pe an. Acuză pe părinții care se ocupă prea puțin de copiii lor; acuză autoritățile tutelare pentru care copiii dați în grija lor sînt doar niște «cazuri»; acuză pe politicienii care nu fac nimic pentru

rezolvarea acestei probleme «neglijabile». Cea mai cumplită acuzație a venit însă din partea copiilor care au apărut în film. Astfel, Norbert, în vîrstă de 14 ani, i-a spus educatorului său: «Rămîn aici, numai dacă vorbești cu mine, în fiecare zi, o jumătate de oră!»

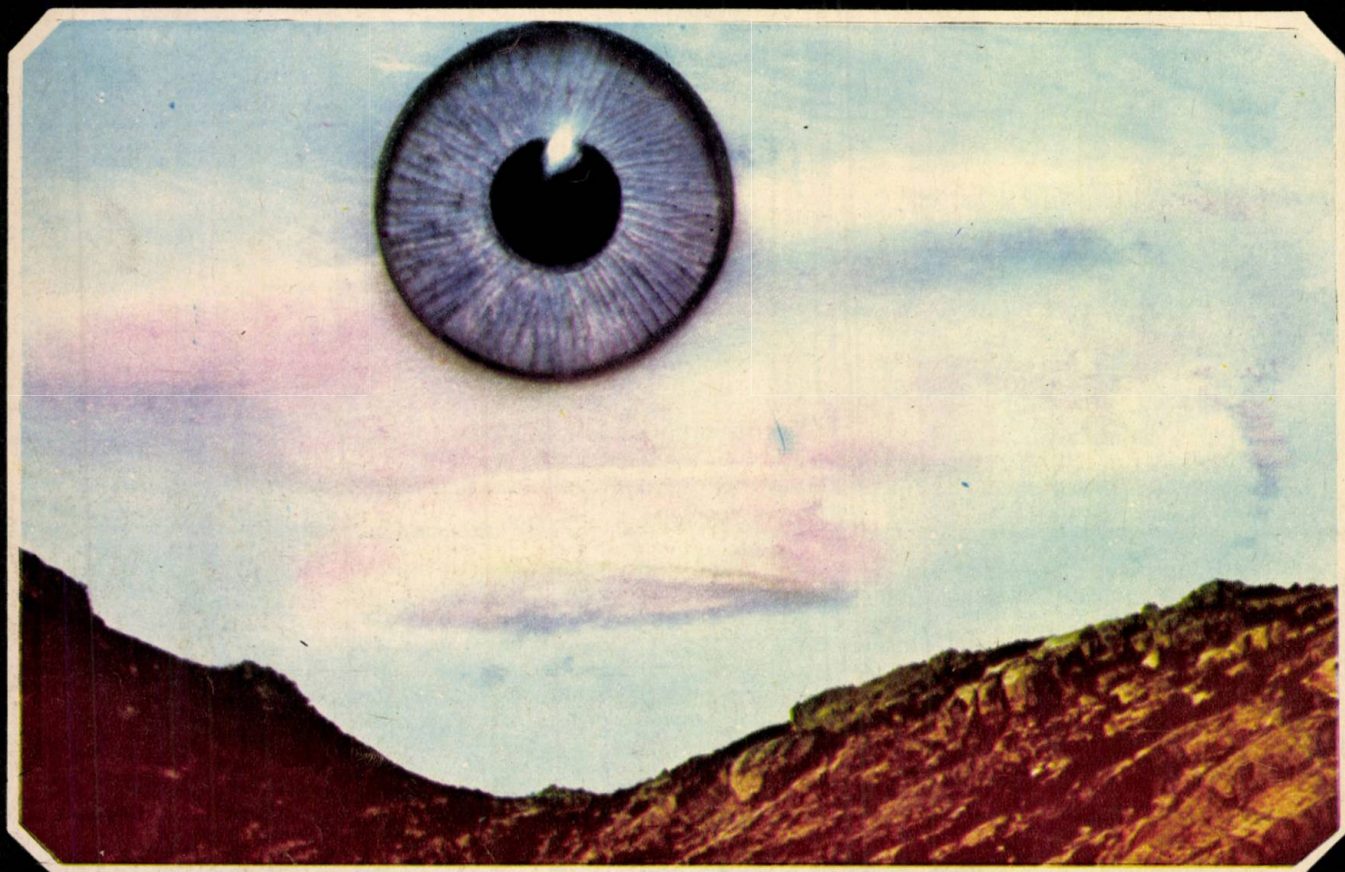
Se caută niște pistrui

A fost o vreme cînd, «a fi pistruiat» era un mare ghinion; astăzi se pare că dimpotrivă. La mii de kilometri distanță, doi pistruiți, amîndoi în vîrstă de 14 ani, amîndoi elevi și amîndoi excelenți actori după toate opiniile, bat la porțile succesului. E vorba de Costel Băloiu, eroul serialului «Pistruiatul» în regia lui Francisc Munteanu (primul serial color al TVR) și de Dany Bonaduce, eroul serialului american «Familia Portridge».



Doi pistruiți, Costel Băloiu și Dany Bonaduce, amîndoi în vîrstă de 14 ani: la porțile succesului

cinematograful văzut de **HITCHCOCK**



Cinematograful lui
Alfred Hitchcock
nu e totdeauna genial,
dar e mereu bogat,
în special prin luciditatea
cumplită
cu care denunță
jignirile pe care oamenii le aduc
frumuseții și purității

François Truffaut

«Eram un mieluşel
fără prihană...»

François Truffaut: Domnule Hitchcock, v-ați născut la Londra, la 13 august 1899. Despre copilăria dumneavoastră nu știu nimic în afara unei anecdote, cea a comisariatului. E adevărat?

Alfred Hitchcock: Da. Aveam vreo 4 sau 5 ani... Tata m-a trimis la comisariatul de poliție cu o scrisoare. Comisarul a citit-o și m-a virț într-o celulă, spunându-mi: «Iată ce facem noi copiilor care nu sînt cuminiți».

F.T.: Și ce făcuserăți ca să meritați pedeapsa?

A.H.: Habar n-am. Tata mă alinta mereu, numindu-mă «mieluşelul său fără prihană». Zău dacă știu ce naiba am putut să fac.

F.T.: Se pare că ați avut un tată foarte sever.

A.H.: Se pare că am avut un tată cam nervos...

„Crimă și pedeapsă”

F.T.: Opera dumneavoastră cinematografică cuprinde un număr destul de mare de ecranizări, dar după lucrări mai mult recreative, romane populare, pe care nu știu cum faceți de le transformați apoi în filme cu marca Hitchcock. Printre cei care vă admiră, unii știu că ar dori să adaptați o literatură mai importantă și mai ambițioasă, ca de pildă „Crimă și pedeapsă” de Dostoevski.

A.H.: Poate, dar asta n-o voi face niciodată. „Crimă și pedeapsă” este opera altcuiva. Adeseori se vorbește despre cinești care, la Hollywood, deformează celebre lucrări literare originale. Eu

am de gând să nu fac așa ceva. Eu nu citesc o poveste decât o singură dată și atât. Dacă ideea de bază îmi convine, o adopt, uit cu desăvîrșire cartea, și mă apuc de cinema. Aș fi incapabil, de pildă, să vă istorisesc romanul „Pășările” de Daphné du Maurier. Nu l-am citit decât o dată și asta pe diagonală. Ceea ce eu nu prea izbutesc să înțeleg este cum se poate „ataca” o carte, un roman bun, să zicem, la care autorul a stat 3 sau 4 ani să scrie și care reprezintă întreaga lui viață. Se ia cartea, se tăvălește bine, se asezonează cu o echipă de artizani și tehnicieni de prima mână și iată-ne candidați la Oscar, în timp ce autorul propriu-zis al lucrării, scriitorul, rămîne pierdut, undeva, în negurile uitării. Nimeni nu-și mai amintește de el.

F.T.: Va să zică din cauza asta nu veți face niciodată „Crimă și pedeapsă”.

A.H.: Mai adaug că, dacă aș ecraniza acest roman, ar ieși sigur un film prost.

F.T.: De ce?

A.H.: Dacă ați lua oricare dintre romanele lui Dostoevski, nu numai „Crimă și pedeapsă”, ați vedea cîte cuvinte sînt acolo și toate au cîte o funcțiune.

F.T.: Și prin definiție, o capodoperă este ceva care și-a aflat o formă desăvîrșită, definitivă?

A.H.: Exact, iar pentru a exprima același lucru într-o formă cinematografică ar trebui, înlocuind cuvintele cu limbajul camerei de luat vederi, să se turneze un film de cel puțin 6 sau 10 ore, altfel ar fi o treabă cu totul neserioasă.

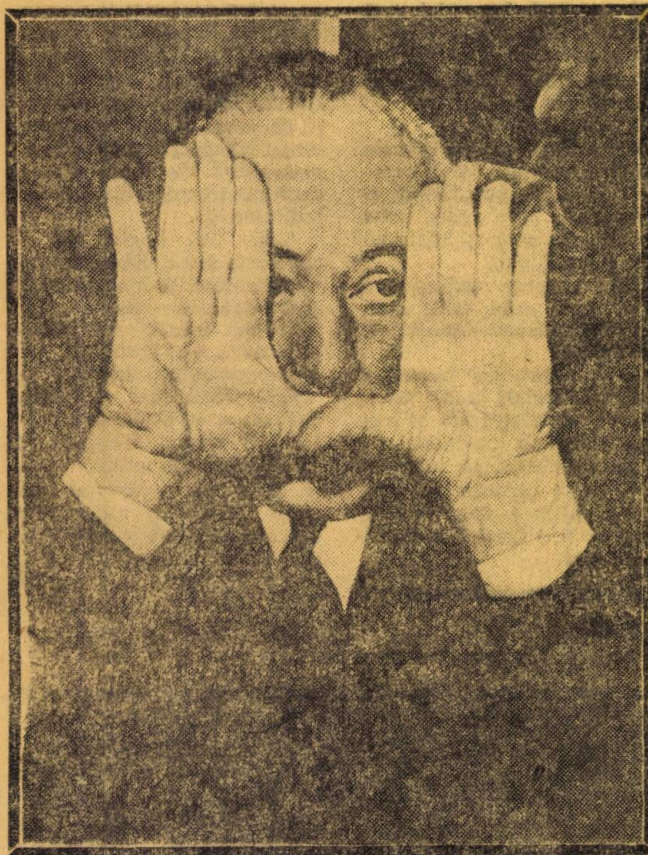
F.T.: Cred că stilul dumneavoastră și necesitățile suspensului vă determină, în permanență, să mînuți durata, s-o contractați uneori, dar cel mai adeseori s-o dilatați, și de aceea poate adaptarea unei cărți devine pentru dumneavoastră cu totul altceva decât pentru majoritatea celorlalți cinești.

A.H.: Da, poate, dar a contracta sau a dilata timpul nu este oare primul lucru ce trebuie să știe a-l face un regizor? Nu credeți că timpul în cinema, n-ar trebui să aibă nimic comun cu timpul real?

F.T.: Fără doar și poate, dar asta nu se descoperă decât turnînd primul film. Acțiunile rapide, de pildă, trebuie dilatate, în așa fel încît acest lucru să nu devină perceptibil pentru spectator. Dar ca să controlezi treaba

— Cum v-ați rupt piciorul?
— Fotografiînd o cursă de automobile (James Stewart în „Fereastra”)





— Așa cum bine știți, eu nu privesc niciodată prin vizor (Alfred Hitchcock)

asta, trebuie să stăpânești foarte bine meseria.

A.H.: Pentru mine, un lucru este evident: secvențele unui film nu trebuie niciodată să se împleticească, ci să avanseze cu siguranță, ca un tren de munte care urcă în pantă, traversează după traversă, într-un ritm precis și sacadat. Un film nu ar trebui comparat niciodată cu un roman sau cu o piesă de teatru. Cel mult cu nuvela, a cărei regulă generală este să conțină o singură idee, ce-și sfârșește „exprimarea” doar în momentul culminant al acțiunii, în punctul ei dramatic cel mai înalt. Această exigență implică necesitatea unei dezvoltări ferme a intrigii și crearea de situații-limită, foarte dramatice, ce decurg din însăși intriga. Și așa ajungem la suspense, mijlocul cel mai puternic de a ține în mână atenția spectatorului, care este obligat să se întrebe fără încetare: „Și acum, ce se va întâmpla!”

Surpriză și suspense

F.T.: Există o seamă de neînțelegeri în jurul cuvântului suspense. Dumneavoastră ați explicat adeseori, în interviuri, că nu trebuie confundat surpriză și suspense, iar foarte mulți oameni își închipuie că suspensul apare numai când apare și teama...

A.H.: Asta nu este adevărat. Este absolut indispensabil ca publicul să fie perfect informat asupra tuturor elementelor prezente. Altfel nu poate fi vorba de suspense.

F.T.: Fără îndoială, dar nu credeți totuși că suspensul poate să existe și în legătură cu vreo primejdie misterioasă?

A.H.: Pentru mine, misterul conține foarte arareori un suspense. De pildă, într-un whodunit* nu există suspense,

* Whodunit = cine a comis. Se spune despre o dramă, o piesă sau un film în care enigma consistă în întrebarea: Cine a ucis?

ci doar un soi de interogație intelectuală. Whodunit-ul trezește o curiozitate lipsită de emoție; or, emoțiile sînt un ingredient necesar suspensului. În situația clasică a bombei care va exploda la oră fixă, emoția constă în teama, în grija pentru viața cuiva și această teamă depinde de intensitatea la care izbuteste publicul să se identifice cu persoana în primejdie. Aș putea împinge comparația mai departe și spune că în străvechea situație a bombei de la ora H s-ar putea plasa acțiunea, de pildă, printre gangsterii așezați în jurul unei mese, etc...

F.T.: ... de pildă, bomba din servietă, bomba din atentatul de la 20 iulie îndreptat împotriva lui Hitler?

A.H.: Da, și chiar și în acest caz, nu cred că publicul ar spune: „Ah! foarte bine, o să-i măcelărească pe toți!”, ci mai degrabă: „Atenție! e o bombă!” Ce înseamnă asta? Înseamnă că teama de bombă este mai puternică decît noțiunile de simpatie și, în cazul de față, de antipatie față de personaje. Să ne înțelegem, asta nu presupune că bomba ar fi unicul obiect redutabil. Să luăm un alt exemplu, cel al unei persoane curioase care pătrunde într-o

trobăiește, iar publicul trebuie să gîndească: „Atenție! cineva urcă pe scară!” Deci o persoană care cotrobăiește în lucrurile altuia nu trebuie neapărat să fie simpatizată ca publicul să dorească s-o prevină. Aprehensiunea lui față de ea rămîne aceeași, reacția lui se manifestă față de situația în sine. Evident, dacă persoana este și simpatizată, atunci există toate șansele să se dubleze emoția spectatorului.

F.T.: Cred că ați dat un exemplu perfect. Aș vrea însă să vă rog să precizați diferența dintre surpriză și suspense.

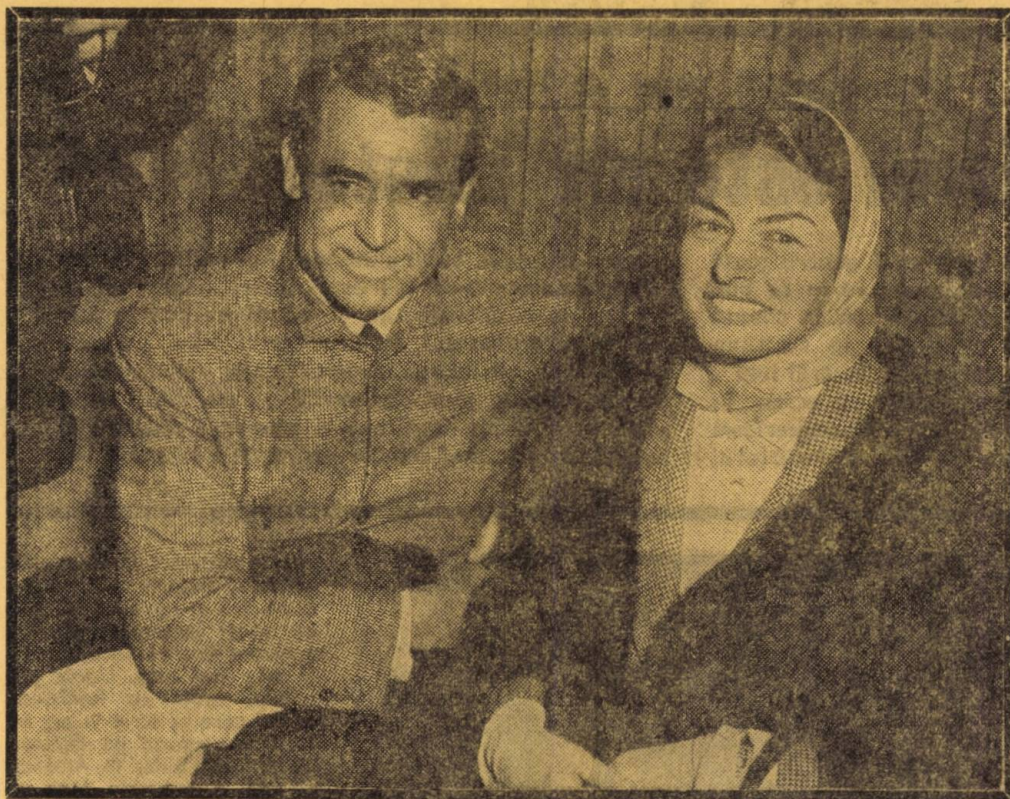
A.H.: E foarte simplă și eu vorbesc despre ea ori de cîte ori am prilejul, ceea ce nu înseamnă că nu persistă confuzia. Deci... noi doi stăm de vorbă și sub masă se află, poate, o bombă. Conversația noastră este dintre cele mai banale, nimic nu se petrece, cînd deodată... bum! explozie! Publicul e surprins, dar înainte de această surpriză lui nu i s-a înfățișat decît o scenă oarecare, lipsită de tensiune și de interes. Și acum să examinăm suspensul. Bomba se află sub masă și publicul o știe, probabil că l-a văzut pe cel care a pus-o. El mai știe că bomba va exploda la

Alfred Hitchcock

nu e nici povestitor,
nici estetic,
dar este
unul din marii inventatori
de forme
din istoria filmului.
Ar putea fi comparat
cu Eisenstein.
Forma, la el, creează
conținut

cameră străină, ca să scoțiească prin sertare. O să-l arătați pe proprietarul camerei urcînd scara. Apoi veți reveni la persoana care co-

o anumită oră și că acum este acea oră... fără un sfert — orologiul din decor o arată. Aceeași conversație anodină devine dintr-o dată foarte in-



— Actorii? Simple instrumente de filmat în „mîna” operatorului!
Așa să fie? Așa cred și ei? (Ingrid Bergman și Cary Grant)

teresantă, pentru că publicul participă la scenă. Lui îi vine să spună: „Încetați o dată cu pâlăvrăgeala, sub masă e o bombă care va exploda!” În primul caz, i s-au oferit publicului 15 secunde de surpriză în momentul exploziei. În al doilea caz, i se oferă 15 minute de suspense. Concluzia care se impune este că trebuie să informezi spectatorul ori de câte ori poți, cu excepția unei situații în care neașteptatul concluziei constituie sarea anecdotei.

Simple și clar

A.H.: ... Mi-am dat seama nu o dată că anumite situații de suspense sînt compromise, dacă publicul nu înțelege clar despre ce este vorba. De pildă, doi actori poartă costume aproape identice și publicul nu-i poate deosebi ușor; decorul este confuz și spectatorul nu izbuteste să situeze locurile și, în timp ce el se

străduiește să reconstituiască adevărul, scena se desfășoară, dar se desfășoară golită de orice emoție. De aceea trebuie tot timpul să clarifici.

F.T.: Cred că nu este vorba doar de a clarifica, ci și de a simplifica. Trebuie să ai, ca regizor, simțul simplificării și în legătură cu aceasta mă întreb dacă nu cumva există două feluri de artiști, „simplificatorii” și „complicatorii”. În acest caz, am putea spune că printre cei care complică, foarte mulți sînt artiști adevărați, buni scriitori, dar în această tagmă, ca să spun așa, a spectacolului, cred că e de preferat să fii „simplificator”. Sinteti de acord?

A.H.: Este chiar esențial, pentru că trebuie să simți tu însuși emoțiile pe care vrei să le obții din partea publicului. De pildă, oamenii care nu știu să simplifice, nu știu nici să-și controleze timpul, se tot neliniștesc la modul abstract, iar neliniștile lor foarte vagi îi împiedică să se concentreze pe preocupări precise, așa cum un conferen-

țiar se sperie pentru că, observindu-se în timp ce vorbește, realizează că, treptat, își pierde firul ideii.

O idee și 100 de pisici

F.T.: În 1932 ați turnat „Numărul 17”, pe care l-am văzut la Cinematecă. E amuzant, atît doar că mi s-a părut cam confuz și...

A.H.: Un dezastru, ce mai încolo, încooace. Nu merită să-l pomenim decît ca să vă povestesc ce-am pățit eu în timp ce-l făceam. Prima parte a filmului se desfășura într-o casă pustie, unde veneau să se întâlnească niște gangsteri și unde trebuia să aibă loc un schimb de focuri. Ce mi-a trecut mie prin cap atunci să fac? Să-mi imaginez că această casă pustie este locul de refugiu al tuturor mișelilor fără căpății din cartier și că ar fi foarte nostim ca la fiecare împușcătură o sută de cotoi să se năpustească, în

sus sau în jos, pe scară. Aceste planuri urmau să fie despărțite de acțiune ca eu să le pot folosi cînd vreau și cum vreau în montaj. Drept care, într-o dimineață, gata de filmare, mi-am instalat aparatul în capul scării. Cînd am sosit la studio, am remarcat o mulțime de oameni adunați acolo. Zic: „Ce-i cu toți figuranții ăștia?” Mi se răspunde: „Nu-s figuranți, sînt stăpînii pisicilor”. În josul scării fusese instalată o barieră și lîngă barieră fiecare proprietar a venit să-și depună felina. În sfîrșit, eram gata. Operatorul strigă: motor! Accesoriul trage un foc de armă... și toate mișele, fără excepție, au sărit peste barieră, dar niciuna, nici măcar una singură, n-a urcat scara! S-au împrăștiat prin tot studioul și timp de ceasuri întregi am stat să ne uităm la stăpînii lor, care mișunau prin decor chemînd pe toate tonurile: „pis, pis, pis... asta-i a mea, ba-i a mea”, etc. Seara, am hotărît să reluăm totul, înlocuind bariera cu un grilaj: motor! foc! Rezultat: trei pisoi pe scară și ceilalți agățați de grilaj, scuturați de fiorul morții (de spaimă). În noaptea aceea, am renunțat definitiv la ideea mea genială.

Nara lui Lincoln și critica de film

F.T.: Prin definiție, criticii de film nu prea au imaginație și este firesc. Un critic prea imaginativ nu ar putea fi obiectiv. Tocmai această lipsă de imaginație îi face să prefere operele cele mai lineare, cele mai „nude”, cele care le-ar da sentimentul că ar fi putut fi făcute de ei. De pildă, un critic se poate socoti în stare să scrie scenariul la „Hoții de biciclete”, dar nu și la „La Nord prin Nord-Vest”, și atunci, prin forța lucrurilor, ajunge să judece că „Hoții de biciclete” merită toate laudele, iar „La Nord prin Nord-Vest”, niciuna.

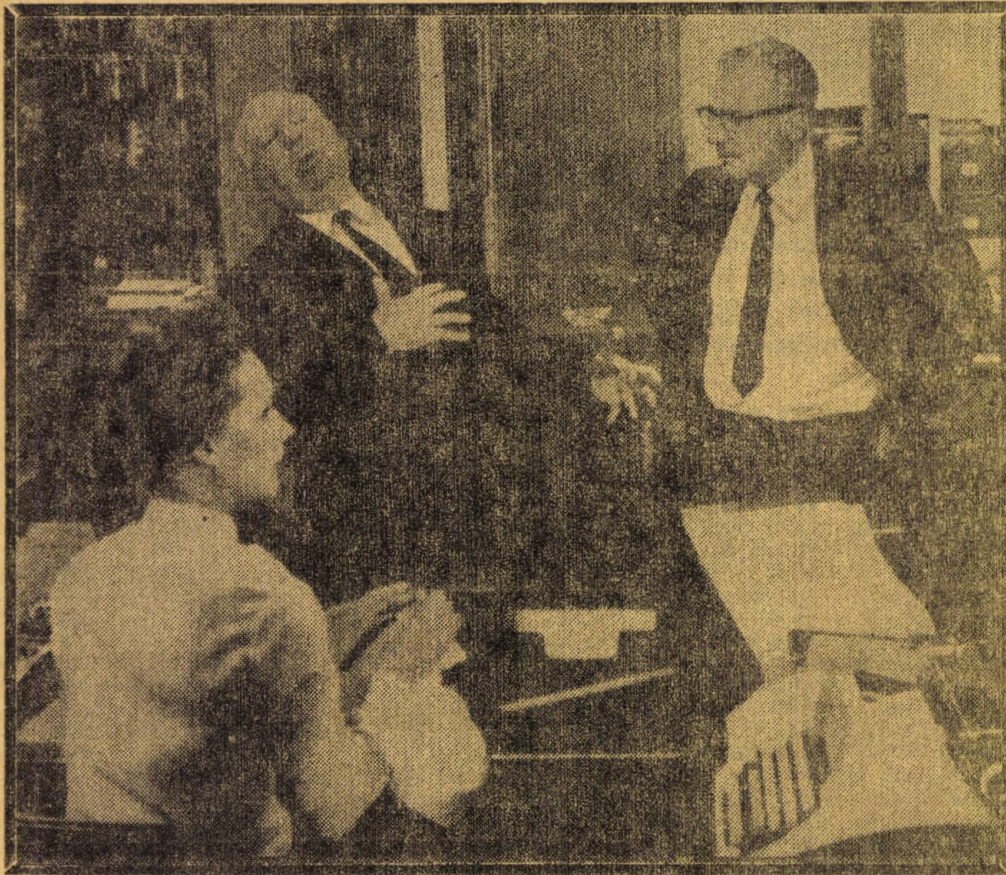
A.H.: Pentru că pomeniți de „La Nord prin Nord-Vest”, un critic de la „New Yorker” zicea că e un film „de un comic involuntar”. Și totuși pe cînd turnam „La Nord prin Nord-Vest” ne amuzam copios... și foarte conștient. Cînd Cary Grant se afla pe muntele Rushmore, eu vroiam ca el

Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este un mister

Meseria de cineast este misterioasă pentru toată lumea. Asta se simte la întrebările care ni se pun și la care ne e foarte greu să răspundem. În timpul războiului l-am întrebat pe un adult: „În cât timp se face un film?” Și el mi-a răspuns: „În trei luni”. Am aflat astfel că ceea ce se petrece pe ecran în două ore era realizat în trei luni. Descoperisem ceea ce oamenii știau în general. Dar în interiorul

acestor trei luni, totul e mister. Am realizat filmul „Noaptea americană” (povestea facerii unui film — n.n.) ca pe un documentar, și există un foarte mic decalaj între procesul realizării unui film, pe care eu îl arăt, și realizarea filmelor mele. Am vrut să prezint într-un mod sistematic și plauzibil toate piedicile care pot handicapa și amenința ducerea la bun sfârșit a acestei dificile operații: a face un film.



— Ia zi, bătrîne! Ne băgăm și-n tehnică acum? (Hitchcock la lucru)

să se pitească în nara lui Lincoln și acolo să-l apuce strănutul. Nu credeți că ar fi fost amuzant? Dar văd că am zis cam prea multe rele despre critici. Apropo, ce făceați pe vremea când ne-am întâlnit prima oară?

F.T.: Eram critic de cinema! Și ce-i cu asta?

A.H.: Nimic. Știți, când un regizor este decepționat de critică, când își dă seama că un critic nu este prea atent la filmul său, deși îi face cronica, ei bine, atunci regizorul invocă succesul de casă, succesul de public, ca să se apere. Mie mi se pare că „judecătorii” noștri, criticii, sînt nu

o dată răspunzători de această stare de lucruri și că ei pot determina un regizor să lucreze doar cu succesul de casă în cap, pentru că, în acel moment, el este liber să spună: „Puțin îmi pasă de critică, de vreme ce filmele mele aduc bani”. La Hollywood există un slogan foarte la modă: „Îi voi

spune criticului că i-am citit articolul despre filmul meu, după care m-am repezit la bancă să-mi încasez drepturile, hohotind de plîns tot drumul”. Și asta nu-i bine. Unele publicații caută cu luminarea critici care să scrie în așa fel încît să-i amuze pe cititori. Și iar nu-i bine. În America circula o expresie care se aplică atunci cînd un lucru e prost făcut: „E bun de dat la păsări”. Vă dați seama, în aceste condiții, la ce m-am expus făcînd filmul „Păsările”.

F.T.: Napoleon zicea: „Cea mai bună apărare este atacul”. Ați fi putut să-i dezarmați pe critici cu o vorbă de duh.

A.H.: Nu și nu și nuli! Nu merită osteneala. Îmi aduc aminte că, în timpul războiului, eram la Londra cînd ieșise filmul „Vechile cunoștințe” de John Van Druten, cu Bette Davis și Claude Rains. Critici de la două publicații duminicale își terminaseră articolele în același fel: „vechile cunoștințe ar trebui date uitării”. N-au putut rezista tentației oferită de jocul de cuvinte, deși filmul era foarte bun...

F.T.: La noi, în Franța, calamburile nu se mai termină. Dar mie îmi place foarte mult „vorba” dumneavoastră „Unele filme sînt felii de viață ale mele sînt felii de tort”.

A.H.: Eu nu filmez niciodată o felie de viață, căci așa ceva oamenii pot găsi foarte bine la ei acasă, ori pe stradă ori în fața intrării de la cinematograful. N-au nevoie să plătească ca să vadă o felie de viață. Pe de altă parte, m'interesează și de produsele de pură fantazie, căci important este ca publicul să se poată recu-

noaște în personajele înfățișate. A face film înseamnă pentru mine, în primul rând și înainte de toate, a povesti o poveste. Această poveste poate fi de necrezut, dar n-are voie să fie banală. E de preferat ca ea să fie dramatică și foarte omenească. Drama, după părerea mea, este viața din care au fost eliminate toate momentele plicticoase. Apoi, intră în joc tehnica, iar în materie de tehnică eu sint dușmanul neîmpăcat al virtuozității. Tehnica trebuie să ajute acțiunea. Aici nu poate fi vorba de a plasa aparatul într-un unghi care să stîrnească entuziasmul operatorului. Singura întrebare care mi-o pun fără încetare este dacă instalarea aparatului într-un loc sau altul va da sau nu scenei forța maximă. Frumusețea imaginilor, frumusețea mișcării, ritmul, efectele, totul trebuie supus și sacrificat pe altarul acțiunii.

„Sabotaj” și marea mea eroare

F.T.: În 1936, ați turnat „Sabotaj”...

A.H.: L-ați văzut?

F.T.: Da, chiar de curînd, și trebuie să vă mărturisesc că m-a dezamăgit puțin prin comparație cu faima de care se bucură. Expunerea este excelentă. Mai întîi gros-planul unui dicționar cu definiția cuvîntului sabotaj, apoi gros-planul unui bec electric, planul general al unei străzi, reîntoarcere pe becul electric care se stinge și cineva care spune: „sabotaj”, culegînd cîteva fire de nisip de lîngă o unealtă. Apoi, în stradă, cineva vinde chibrituri „Lucifer”, apoi se vîd trecînd două călugărițe și se aud niște hohote de rîs diabolice. Apoi îl prezentați pe Oscar Homolka întorcîndu-se acasă, în-

dreptîndu-se spre lavabo, spălîndu-și mîinile și, pe fundul chiuvetei, cîteva fire de nisip... Ce găsesc eu fosă de-a dreptul decepționant în acest film, este personajul detectivului.

A.H.: Detectivul urma să fie interpretat inițial de Robert Donat, dar Alexander Korda n-a vrut să-i dea drumul. În timpul turnării, m-am văzut nevoit să rescriu dialogul, pentru că nu se mai potrivea cu actorul John Loder. Dar mai e și o gravă greșală ce-mi aparține în exclusivitate: copilul care duce bomba. Cînd un personaj se plimbă cu o bombă fără să știe, ca și cum ar purta un pachet oarecare, se creează la public un suspens foarte puternic. Pe tot parcursul filmului, personajul băiețușului devenise mult prea simpatic publicului ca acesta să mă mai poată ierta că l-am sortit morții. Ce-ar fi trebuit eu să fac? Ar fi trebuit să-l

referă la relațiile amoroase care intervin între personajul-femeie și personajul-polițist. Știu foarte bine că nu vă dați în vînt după poliție, dar uneori, în aceste idile, eroină-polițist, se instalează o situație cam inconfortabilă, așa numi-o eu. Ați fost multumit de Sylvia Sidney?

A.H.: Oarecum. Spuneam că actorul de cinema nu trebuie să exprime mai nimic, dar totuși, în ce-o privește pe Sylvia Sidney, aș fi preferat să obțin de la ea ceva mai multă mobilitate a expresiei.

F.T.: Eu o găsesc foarte frumoasă și totuși — nu prea e amabil din partea mea să spun așa ceva în legătură cu o femeie — mi se pare că seamănă puțin cu Peter Lorre, poate din cauza ochilor... Dar să lăsăm asta, care este părerea dumneavoastră despre „Sabotaj”, judecat în ansamblu?

A.H.: Că a fost cam... sabotat! Cu excepția cîtorva scene, în rest mi se pare un

Hitchcock:

Unele filme sînt felii de viață.
Ale mele sînt felii de tort

pun pe Oscar Homolka să ucidă băiatul (fără ca scena să se petreacă sub ochii spectatorilor), iar apoi s-o pun pe femeie să-l omoare pe Homolka, ca să-și răzbune frățiorul.

F.T.: Cred că și în cazul în care ați fi adoptat această soluție, publicul tot ar fi rămas contrariat. E foarte delicat, consider eu, să omori un copil în film. Lumea nu suportă așa ceva și nici nu iartă, nu credeți?

A.H.: Ba da. Am comis o gravă eroare.

F.T.: Una dintre puținele rezerve pe care le pot formula în legătură cu scenariile dumneavoastră în general, se

film dezordonat, încropit. Nu-mi place, ce mai încolo-înceace.

„Femeia care dispare” și porumbeli călători

F.T.: Să vorbim acum de „Femeia care dispare”. Acest film se proiectează foarte des la Paris și mi se întîmplă să mă duc de cîte două ori în aceeași săptămînă să-l văd și de fiecare dată îmi spun: de vreme ce-l știu pe dinafară, n-o să mai urmăresc subiectul, o să privesc trenul... dacă trenul se mișcă... cum sint

* Acest saboteur, pe nume Verloc (Oscar Homolka), este directorul jovial al unei mici săli de cinema. El trăiește împreună cu tînăra sa soție (Sylvia Sidney) și cu frățiorul acesteia. Deghizat în vînzător de zarzavaturi, un detectiv frumuseț (John Loder) supraveghează cinematograful și-i face curte doamnei Verloc. Într-o zi, Verloc, care se simte supravegheat, îl încredințează frățiorului soției sale un pachet ca să-l

ducă în capătul celălalt al orașului. Pachetul conține o bombă cu explozie întîrziată. Puștiul cascadează pe drum, pierde timp și bomba explodează într-un tramvai. Copilul este ucis. Înțelegînd totul, soția lui Verloc își răzbună fratele, înjunghindu-l și bărbatul. O explozie providențială în cinematograful soților Verloc va împiedica descoperirea asasinului. Detectivul o va consola pînă la urmă pe tînăra văduvă.



— Eu sint un individ foarte fricos

Hitchcock:

Secvențele unui film trebuie să avanseze ca un tren de munte, care urcă în pantă, într-un ritm precis și sacadat



- Ce părere aveți despre „Sabotaj“?
— Că a fost cam... sabotat! (Sylvia Sidney în „Sabotaj“)

transparențele... dacă există mișcare de aparat în interiorul compartimentelor, și de fiecare dată sînt atît de captivat de personaje și de intrigă, încît uit că mi-am propus să văd cum e „fabricat“ filmul*.

*Într-un tren internațional cu care se întoarce acasă din vacanță, Iris, o tină englezoaică (Margaret Lockwood), face cunoștința unei bătrîne doamne încîntătoare, domnișoara Froy (Dame May Whitty). În timpul călătoriei, Miss Froy dispăre în chip misterios și, cînd Iris încearcă s-o caute prin tren, toți călătorii contestă că ar fi văzut-o vreodată. În realitate, acest tren este tixit de spioni, iar Miss Froy, care este un agent secret, a fost legată, i s-a pus un caluș în gură și se află undeva ascunsă. Iris simte că înnebunește și toată lumea se comportă în așa fel încît nebunia ei pare din ce în ce mai reală. Din fericire, ea este ajutată, în ancheta pe care o face, de către un tinăr specialist în muzică folclorică (Michael Redgrave). Împins pe o linie secundară, trenul este atacat, Miss Froy reapare și apoi fuge. Toată lumea se regăsește bine sănătoasă la Scotland Yard, unde Miss Froy desconfiră mesajul pentru care își riscase viața: primele măsuri ale unui cîntec scris pentru mandolină!

A.H.: L-am terminat în 1938, în micul studio de la Islington, pe un platou de cca. 30 metri, cu un vagon adevărat și cu restul decorului confecționat din machete și agrementat cu efecte transparente. Din punct de vedere tehnic, este un film pe care l-am făcut cu plăcere și interes. De pildă, aveam o scenă foarte tradițională, construită în jurul unei băuturi drogate. Ce se face de obicei în asemenea cazuri? Te descurci cu ajutorul dialogului: „— Bea asta. — Nu, mulțumesc. — Dar te rog, o să-ți faci bine. — Nu acum, mai tîrziu. — Te rog. — Ești prea amabil...“ și personajul ia paharul, îl duce la gură, apoi îl îndepărtează, îl pune pe masă, iar îl ia, reîncepe să vorbească înainte de a se hotărî să-l dea pe gît, etc. Mi-am zis: „Nu, nu vreau să fac așa, o să încerc să schimb puțin“. Am fotografiat o par-

tea scenei prin sticla paharelor, în așa fel încît publicul să le vadă în permanență. Dar personajele nu au atins aceste pahare nici pînă la sfîrșitul scenei. Pentru asta, am pus să se facă niște pahare foarte mari... și azi recurg deseori la asemenea accesorii mărite... Nu găsești că e o șmecherie destul de ingenioasă?... De pildă, mîna gigantică din „Fascinație“.

F.T.: La sfîrșitul filmului, cînd mîna doctorului ține revolverul în axa siluetei lui Ingrid Bergman?

A.H.: Da. Există o metodă foarte simplă de a lucra așa. Dacă inunzi scena în lumină, poți lucra doar printr-o mică deschizătură de aparat. Dar operatorul din „Fascinație“ nu era în stare s-o facă. Un tip celebru, de altfel: Georges Barnes. Înainte făcuse „Rebecca“. A zis că nu poate închide diafragma, pentru că pocește chipul lui Ingrid Berg-

man. Adevărul este că, la Hollywood, el se specializase „în femei“. În epoca marilor staruri, cînd acestea începeau să se faneze, operatorii de tipul Barnes puneau un voal de gaz în fața obiectivului. Mai tîrziu, s-a observat că procedeul era bun pentru obraz, dar nu și pentru privire. Atunci operatorii făceau cu mucusul unei țigări două găuri în gaz, în dreptul ochilor. În felul acesta, chipul devenea dulce și diafan și ochii străluceau, dar evident că nici nu se punea problema să clatine din cap! În „Fascinație“, am încercat să obțin planul revolverului plasînd-o pe Ingrid Bergman în transparență și să filmez mîna doctorului în amorsă, foarte aproape de transparență. Rezultatul a fost jalnic. Așa că m-am slujit din nou de o mînă gigantică și de un revolver de patru ori mai mare decît unul obișnuit.

F.T.: Ne-am cam îndepărtat de „Femeia care dispăre“ și eu vroiam să discutăm scenariul.

A.H.: E foarte bun și este semnat de Sydney Gilliat și Frank Launder. Dar dacă judecăm de pe poziția amicilor noștri, partizanii „verosimilului“, ne-am putea întreba de ce un mesaj atît de important se încredințează unei doamne bătrîne, pe care oricine ar putea s-o omoare? Pe aceeași linie de gîndire, aș putea și eu să mă întreb de ce oare tipii ăia care lucrau în contraspionaj nu și-au trimis mesajele prin porumbei călători? Cînd te gîndești cîtă silință și-au dat ca s-o instaleze pe bătrîna doamnă în tren, ca să-i asigure o liotă de complici în vagon și să-i prevadă chiar, în rezervă, o femeie gata să se sacrifice, fără a mai vorbi de vagonul pe care-l detașează de tren și care dispăre în pădure...

F.T.: ... Cu atît mai mult cu cît mesajul cu pricina se reducea la cîteva măsuri dintr-o șansonetă pe care doamna cea bătrînă trebuia să le fredoneze! Cît de derizoriu, dar cît de amuzant! Adevărul este însă că asemenea intrigi, destul de captivante la pornire, se cam dezumflă pe parcurs și, în final, la ceasul explicațiilor, dau chix. „O femeie care dispăre“ a izbutit să scape de această capcană. E un film excelent pe un scenariu foarte bun.

Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este o vacanță

Am nostalgia filmelor care nu se sfiesc să spună o poveste. Care nu se sfiesc să fie chiar melodrame. Pentru mine, un povestitor trebuie să accepte ideea de a putea trece drept idiot în ochii discipolilor lui Paul Valéry. Am apărut dintotdeauna, și am și practicat, un „cinema al sentimentelor“, și voi fi ultimul care să-l părăsesc. În artă se reia adeseori, sub alte unghiiuri, ceea ce părea dispărut pentru totdeauna. Are dreptate Dali cînd spune: „Nu încerca niciodată să fii modern, căci, din nenorocire, orice-ai face, vei fi modern“. Ideea mea cu filmul „Noaptea americană“ era de a spune lucruri adevărate despre cinema. De a povesti formidabila mobilizare pe care o constituie turnarea unui film, uriașa investiție afectivă care poate schimba și viața particulară a celor ce participă la film. În același timp, pentru fiecare, realizarea filmului este o evadare. O echipă filmînd exterioarele îmi amintește mereu coloniile de vacanță ale tinereții mele.

— Georges Barnes, faimosul operator, susținea că o pocesc pe Ingrid Bergman („Fascinație“)



A.H.: Am plecat de la o carte, romanul „Spîtele roșii“ de Ethel Lina White. Scenariul, v-am spus, îl scriaseră Gilliat și Launder. Ce vină am eu că toți criticii au judecat doar filmul lui Hitchcock. Dacă stau și mă gîndesc, am chiar un merit: cei doi scenariști au hotărît pe dată ca în viitor să devină și proprii lor producători și regizori!

„Rebecca“ și caprele

F.T.: „Femeia care dispare“, după cîte știu, este penultimul film făcut în Anglia. Mai știu că la Hollywood ați plecat să faceți „Titanic“. Cum ați ajuns la „Rebecca“?

A.H.: David O. Selznick mi-a spus că și-a schimbat hotărîrea și a cumpărat drepturile romanului Rebecca. Ce era să fac? I-am spus: „În regulă. Facem „Rebecca“.“

F.T.: Sînteți mulțumit de acest film?

A.H.: Nu-i un film de Hitchcock. E un soi de poveste care ține de secolul trecut. Cam răsufletă și cam demodată, nu găsiți? Pe vremea aceea existau foarte multe femei-scriitor: eu n-am nimic cu ele, dar Rebecca asta era cam nesărată.

F.T.: Avea totuși meritul de a fi foarte simplă. O tînără fată (Joan Fontaine) se mărită cu un frumos lord (Laurence Olivier), chinuit de amintirea primei lui neveste, moartă în împrejurări foarte misterioase, etc., etc. Turnarea acestui prim film la Hollywood v-a intimidat cumva?

A.H.: N-aș zice, mai cu seamă că este cel mai englez dintre toate filmele americane: povestea este engleză, actorii așijderea, iar regizorul... ăsta, care mă vedeți. Există fără doar și poate o mare influență americană în acest film, imprimată, mai ales de Selznick, dar și de dramaturgul Robert Sherwood, autorul scenariului.

F.T.: E un film românesc.

A.H.: Curat românesc!

F.T.: Adaptarea e credincioasă romanului?

A.H.: Foarte. Căci Selznick tocmai făcuse „Pe aripile vîntului“ și, conform teoriei sale, spectatorii ar fi fost furioși dacă s-ar fi îndepărtat de roman. Și credea același lucru valabil și pentru „Rebecca“.

Hitchcock:

A clarifica și a simplifica sint armele menținerii controlului cineastului asupra filmului său

Poate că știți și dumneavoastră anecdota aceea cu cele două capre care mănincă bobinele unui film, adaptat după un best-sellers, și una din capre zice: „Mie/ să-ți spun drept, mi-a plăcut mai mult cartea!”

F.T.: Eu mai știu câteva variante la gluma asta... Totuși, după atâția ani, „Rebecca” țină încă, e foarte modern, foarte solid.

A.H.: Da, domnule, mă întreb și eu cum naiba!

F.T.: Cred că „Rebecca” a fost un film-stimulent pentru dumneavoastră. La început era o poveste fără suspens, un soi de „psihologic”. Ați fost constrâns să introduceți suspensul într-un conflict ce ținea doar de personaje și eu cred că acest lucru v-a folosit la filmele dumneavoastră ulterioare.

A.H.: Este perfect adevărat.

F.T.: De pildă, relațiile cu eroina... Chiar așa, cum o chema?

A.H.: Habar n-am. Nu i s-a spus niciodată pe nume...

F.T.: ...Relațiile ei cu guvernanta, doamna Danvers, reprezintă ceva nou în opera dumneavoastră, ceva ce se va regăsi în filmele care au urmat după „Rebecca”, nu numai ca scenariu, dar și ca plastică: un chip imobil și un altul care-l terorizează, victima și călăul în aceeași imagine...

A.H.: Chiar așa am făcut, sistematic, în „Rebecca”. Doamna Danvers, de pildă, nu umblă aproape deloc, n-o vedem niciodată deplasându-se. Dacă intră în camera în care se află eroina, fata aude un zgomot și se trezește deodată cu doamna Danvers în fața ei, în picioare, nemiscată. E o metodă de a vedea lucrurile din punctul de vedere al eroinei, care nu știe niciodată unde se află doamna Danvers și asta o înnebunește. Dacă aș fi făcut-o pe doamna Danvers umblînd de colo-colo, ar fi însemnat s-o umanizez.

F.T.: Foarte interesant. Așa ceva mai întîlnim uneori

în desenele animate... Pe de altă parte însă, susțineți că „Rebecca” este un film total lipsit de umor, dar cine vă cunoaște bine are impresia că v-ați distrat de minune scriind scenariul, căci pînă la urmă, ce este altceva „Rebecca” decît povestea unei fete care calcă veșnic în străchini? Revăzînd filmul mai zilele trecute, încercam să-mi imaginez cum ați lucrat. Să luăm o scenă: prînzul. „Ce-o punem să facă? vă întrebați dumneavoastră? Să-i cadă furculita pe jos, să-și verse paharul, sau să spargă o farfurie?” N-ați lucrat așa?

A.H.: Cam așa, era destul de distractiv...

F.T.: Cum au reacționat criticii englezi la aspectele americane ale filmului?

A.H.: Mai degrabă bine.

F.T.: De fapt, povestea cam seamănă cu „Cenușăreasa”.

A.H.: Păi, eroina este chiar cenușăreasa, iar doamna Danvers, una din surorile ei cele rele.

F.T.: Mecanismul din „Rebecca” este destul de tare: să obții o teroare crescîndă doar vorbind de o moartă, de un cadavru, pe care nimeni nu-l vede niciodată... Mi se pare că filmul a luat un Oscar?

A.H.: Da, pentru cel mai bun film al anului...

F.T.: Este singurul Oscar pe care l-ați primit.

A.H.: Eu nu am primit niciodată vreun Oscar.

F.T.: Dar, „Rebecca”...

A.H.: Oscarul l-a luat Selznick, producătorul. În acel an, 1940, John Ford a fost recompensat pentru regia la „Fruitele mîinii”.

„Suspiciune” și paharul cu lapte

F.T.: Cînd am vorbit de „Rebecca”, am uitat să vă întreb ce părere aveți despre Joan Fontaine, căci am impresia că a fost o actriță căreia i-ați acordat multă importanță.

A.H.: Pe cînd pregăteam „Rebecca”, Selznick a insistat



— Sînteți mulțumit de acest film?

— Ași! E o poveste răsuflată (Hitch despre „Rebecca”)

să facem probe cu o sumedenie de actrițe, cunoscute sau nu, ca să găsim vedeta filmului. Eu cred că el făcea asta ca să reinnoiască campania publicitară ce a precedat alegerea interpretei pentru rolul Scarlett O'Hara. În tot cazul a reușit să convingă mai toate vedetele Hollywood-ului să dea probe pentru „Rebecca”. În ce mă privește, a fost un coșmar să supun aceste biete femei la niște cazne care știam bine că n-au nici o noimă: le cunoșteam și nu-mi convenea niciuna. De cum am văzut-o pe Joan Fontaine, am știut c-o voi alege: era cea mai apropiată de personaj.

F.T.: Are o anumită fragilitate fizică pe care nu o aveau nici Ingrid Bergman și nici Grace Kelly... Dar să trecem la „Suspiciune”.

A.H.: Este cel de al doilea film englez turnat de mine la Hollywood; actori englezi, ambianță britanică, roman englezesc. Am lucrat cu un vechi autor dramatic, Samson Raphaelson, care colaborase aproape la toate filmele vorbite ale lui Lubitsch. Și de data asta am pornit de la o carte, „În fața faptului împlinit”, de Francis Iles.

F.T.: Unii critici, care cunosc romanul, v-au reproșat că ați transformat complet subiectul. Cartea este povestea unei femei care-și dă seama, treptat, că s-a măritat cu un asasin și care, pînă la urmă, se lasă ucisă de el, din dragoste. Filmul dumneavoastră este povestea unei femei care, descoperind că soțul ei este prea ușuratic, foarte chelțuitor și tare mincinos, ajunge să-l creadă și asasin, și să-și imagineze, pe

nedrept, c-ar vrea s-o ucidă. Se pare că producătorul a fost acela care s-a opus ca Cary Grant să fie vinovat și că dumneavoastră ați fi preferat invers.

A.H.: Nu-mi place deloc sfârșitul acestui film și eu pro-

pusesem un altul, tot diferit de roman, dar mai bun: când, în final, Cary Grant îi aduce paharul cu lapte otrăvit, Joan Fontaine tocmai îi scrie mamei sale: „Dragă mamă, sînt îngrozitor de îndrăgostită de el, dar nu mai vreau să trăiesc.

Truffaut:

După atîți ani, „Rebecca“ dvs. rezistă. Este un film foarte modern.

Hitchcock:

Da, domnule, mă întreb și eu cum naiba!

— Ați luat Oscarul pentru „Rebecca“?

— Eu? Nu l-am luat eu, ci ... producătorul



Cinematograful văzut de Truffaut

Filmul este un mit

În legătură cu „Noaptea americană“ am fost deseori întrebat: Nu vă temeți că această incursiune în culisele realizării unui film riscă să demitifice cinematograful? Nu, nu am această neliniște, și mi se pare că modul în care se realizează unele lucruri în timpul turnării unui film — de exemplu zăpada artificială — pot interesa la fel de mult ca și secvența realizată. N-am încercat să distrug mitologia cinematografului, dimpotrivă. Am mai vrut să lupt împotriva celui curent în filmul francez care, din anii '60, are tendința de a se concentra pe un singur personaj. În „Noaptea americană“ am zece personaje de importanță egală. Aspectul colectiv, unanimist al filmului, exprimă nostalgia mea după cinematograful lui Prévert.

El mă va omorî și eu prefer să mor. Cred însă că societatea ar trebui să fie prevenită împotriva lui”. Cary Grant îi dă paharul cu lapte și ea îi spune: „Vrei să fii atât de drăgut, dragul meu, și să expediezi această scrisoare pentru mine? I-am scris mamei.” „Da”, răspunde el. Ea bea laptele și moare. Fondu, reluare, o scurtă scenă: Cary Grant sosește, fluierînd, deschide o cutie de scrisori și aruncă epistola.

F.T.: Dibaci sfîrșit. Am citit cartea, care este excelentă și nici scenariul nu e mai prejos. Ar fi nedrept să spunem că scenariul este rezultatul unui compromis, pentru că, de fapt, este cu totul altă poveste. Situația din film: o femeie își bănuiește soțul c-ar fi un asasin fiind cu mult mai puțin excepțională decît cea din carte: o femeie descoperă că soțul ei este un asasin; mie mi se pare că filmul are o mai mare valoare psihologică decît romanul, pentru că aici caracterele sînt mai nuanțate. În cazul „Suspiciunii”, se poate considera că diferitele cenzuri

și legi ale Hollywoodului au purificat o intrigă polițistă „dedramatizînd-o”, adică s-a făcut contrariul a ceea ce se face de obicei în materie de adaptări.

A.H.: Nu prea pot să-mi dau seama de toate astea, pentru că în general am avut mari greutăți cu acest film. După ce l-am terminat, am plecat două săptămîni la New York. Cînd m-am întors, surpriză: un producător a văzut filmul și a considerat că prea multe scene lăsașu să se înțeleagă că personajul lui Cary Grant ar fi un asasin. Drept care le-a scos și a lăsat un film de 55 minute... total incomprehensibil. Din fericire, șeful acestui producător a fost mai isteț și m-a lăsat să refac filmul ca la început.

F.T.: Dincolo de toate astea, sinteți mulțumit de film?

A.H.: Așa și așa. Prea multe saloane elegante, prea multe scări somptuoase, prea multe dormitoare mirolante, etc. Ca și în „Rebecca”, un peisaj englezesc reconstituit în America. Eu aș fi preferat un cadru autentic. Ca să nu mai vorbesc de imaginea mult prea stră-

**Truffaut: Rolul din „Suspiciune“
nu i s-ar fi potrivit lui Stewart ?**

**Hitchcock: James Stewart n-ar
interpeta niciodată un ucigaș !**

— Ați pus lumina pe paharul cu lapte?
— Nu ! Am pus-o în lapte ! („Suspiciune“)



lucitoare. V-a plăcut scena cu paharul cu lapte?

F.T.: Când Cary Grant urcă scara? E foarte bună.

A.H.: Am pus lumina pe paharul cu lapte.

F.T.: Un proiecteur dirijat pe lapte?

A.H.: Nu pe lapte, ci în lapte. Pentru că trebuia să fie foarte luminos. Cary Grant urcă scara, dar spectatorii nu trebuie să privească decât paharul cu lapte.

F.T.: Frumos, într-adevăr...

„Fascinație“ și furnicile lui Dali

F.T.: Sîntem în 1944, dumneavoastră vă aflați la Hollywood, unde ați venit să turnați „Fascinație“. Eric Rohmer și Claude Chabrol, în cartea pe care v-au consacrat-o, povestesc că la început ați vrut să faceți din „Fascinație“ un film mult mai fantastic. De pildă, directorul clinicii urma să aibă tatuată, pe talpa piciorului, crucea lui Cristos, ca s-o calce la tot pasul, etc.

A.H.: Ce spuneți dumneavoastră este „Casa doctorului Edwardes“, un roman melodramatic și cu adevărat demențial, în care un nebun pune stăpînire pe o casă de nebuni! În carte, chiar și infirmierii erau nebuni și făceau tot felul de năzbîtii. Intenția mea a fost mult mai rezonabilă. Eu vroiam doar să fac un film de psihanaliză. La scenariu am lucrat cu Ben Hecht și el se ducea tot timpul să-i consulte pe cei mai celebri psihanalisti. Când am ajuns la secvențele visului, mi-am pus în cap să rup neapărat cu tradiția visurilor în cinema, care de obicei sînt cețoase și confuze, cu un ecran care tremură, etc. L-am rugat pe Selznick să-și asigure colaborarea lui Salvador Dali. Selznick a acceptat, dar și azi sînt convins că și-a închipuit că eu îl vreau pe Dali ca să-mi fac publicitate filmului. Mă rog, treaba lui, eu știu că doream ca Dali să mă ajute să obțin visuri foarte vizuale, cu trăsături ascuțite și clare, și cu o imagine, dacă se poate, mai limpede ca cea a filmului însuși. Îmi plăcea aspectul colțuros, ascuțit al arhitecturii lui Dali, umbrele lungi, infinite ale distanțelor, liniile care converg în perspectivă... chipurile fără formă... Evident că Dali a născocit și lucruri mult prea stranii ca să poată fi realizate ca, de pildă, o statuie care crapă, niște furnici care scapă printre crăpături, se ațăară pe statuie și în final... o Ingrid Bergman năpădită de furnici. Nu, nici chiar așa!

Eram neliniștit, pentru că producția nu vroia să cheltuiască prea mult. Aș fi vrut să filmez visurile lui Dali în exterioare, ca totul să fie inundat de soare și să devină foarte pregnant, dar am fost



—„Suspiciune“ este cel mai englezesc film
din cariera mea americană

refuzat și a trebuit să mă mulțumesc să turnez în studio.

F.T.: De fapt, nu există decât un singur vis, împărțit în patru felii. Am revăzut de curând „Fascinație“ și vă mărturisesc că scenariul nu mi-a plăcut din cale afară*.

A.H.: Și de astă dată am avut de-a face cu povestea unui om hărțuit, numai că aici povestea era învăluită în pseudo-psihanaliză.

F.T.: Pentru mine este foarte evident faptul că multe din filmele dumneavoastră, ca de pildă „Notorious“ sau „Vertigo“, seamănă cu visuri puse pe peliculă. Așa că, atunci când se anunță un film de Hitchcock care abordează psihanaliza, lumea se așteaptă

la ceva complet alurit, demențial și delirant, ca până la urmă să vedem un film rezonabil, încărcat de dialoguri... Ce mai încolo-ncoace, ce reproșez eu „Fascinației“ este că n-are destulă fantezie, prin raport cu alte filme semnate Hitchcock.

A.H.: Poate pentru că fiind vorba de psihanaliză, ne-a fost teamă de ireal și atunci am încercat să fim logici.

F.T.: Nu mă îndoiesc. Există totuși multe lucruri frumoase în acest film, ca de pildă sărutul urmat de cele șapte uși care se deschid, sau prima întâlnire între Gregory-Peck și Ingrid Bergman: e clar că este vorba de o dragoste

fulgerătoare, de la prima privire...

A.H.: ...Din nefericire chiar în momentul acela încep să cînte viorile, doamne, ce coșmar!

F.T.: Îmi place, de asemenea, seria de planuri care urmează arestării lui Gregory Peck, imaginea grătilor și numeroasele gros-planuri ale lui Ingrid Bergman, înainte ca ea să izbucnească brusc în lacrimi. În schimb, nu-mi spune nimic pasajul acela din film în care cei doi se refugiază la profesor... Vă irită faptul că acest film m-a decepționat?

* Constance (Ingrid Bergman) este medic într-un azil de alienați. Directorul azilului, doctorul Murchison,

(Leo G. Carroll) trebuie să lase la pensie și se așteaptă sosirea succesorului său, dr. Edwardes (Gregory Peck). Constance se îndrăgostește de doctorul Edwardes, dar înțelege curînd că acesta este un bolnav mintal care se ia drept doctorul Edwardes. Cînd personajul Gregory Peck își dă seama de amnezia sa, își închipuie că l-a ucis pe adevăratul doctor Edwardes și fuge din clinică. Constance izbutește să-l găsească și să-l ascundă de poliție la bătrînul ei profesor (Michael Chekhov), care va analiza visurile bolnavului și va limpezi complexul lui de vinovăție. Falsul Edwardes a trăit toată viața în ideea că este răspunzător de moartea frăților lui său, survenită cu ani în urmă, pe cînd erau copii, iar doctorul Edwardes a murit în condiții identice și asta creează confuzia din capul bolnavului. În realitate, doctorul Edwardes a fost ucis de fostul director al azilului, doctorul Murchison, ce va fi demascat în final.



Truffaut:

Multe din filmele dvs.,

„Notorious“

sau „Vertigo“ de pildă,

seamănă cu niște vise filmate.

A.H.: Nu, nu, sînt absolut de acord, atît doar că totu  e mult prea complicat, iar explica iile de la sf r itul filmului sînt mult prea confuze ca să le mai reiau.

F.T.: Mai este un inconvenient care afectează în egală măsură  i „Cazul Paradine“: persoana lui Gregory Peck. Ingrid Bergman este o actriță extraordinară  i, des v r     în personajele Hitchcock, dar Gregory Peck nu este ceea ce se cheamă un actor hitchcockian: e prea gol pe dinăuntru şi privirea lui prea e lipsită de expresie.  n orice caz, eu prefer „Cazul Paradine“, „Fascina iei“. Dar dumneavoastră?

A.H.: Nu  tiu. Sînt at tea erori  i în „Cazul Paradine“  nc t a începe să le  num r...

F.T.: Mărturisesc că, de fapt, eram nerăbdător să ajungem la „Notorious“, căci acesta este cu adevărat filmul pe care eu îl prefer dintre toate cele semnate Hitchcock.

„Notorious“  i cataligele lui Rains

A.H.: C nd ne-am apucat să scriem „Notorious“, Ben Hecht  i cu mine am plecat în căutarea lui Mac Guffin*  i, ca de foarte multe ori, am început pe b jbi te  i în direc ii prea complicate. Principiul filmului fusese stabilit: eroina, Ingrid Bergman, urma să plece în America Latină  nso it  de omul F.B.I.-ului, Cary Grant, iar ea trebuia să pătrundă în casa unui grup de nazi ti ca să le descopere activitatea. La început, ne-am g ndit să introducem în această poveste reprezentan i ai guvernului, ai poli iei, grupuri de refugia i germani în America Latină, care se antrenează  i se înarmează, pe ascuns, cu

scopul de a forma o armată secretă. Numai că n-aveam habar ce-o să facem cu această armată c nd ea va fi gata construită,  i atunci ne-am lăsat p guba i  i am adoptat un Mac Guffin foarte simplu, dar concret  i vizual: un e an ion de uraniu ascuns într-o sticlă de vin. La început, producătorul îmi dăduse o povestioară foarte demodată, o n vel  intitulată C ntecul flăcărilor, care ne istorisea povestea unei tinere femei îndrăgostită de un dandy din buna societate newyorkeză.

Această fată are o problemă de con tiin  , căci a făcut ceva ce nu trebuie în trecutul ei,  i- i închipuie că logodnicul sau mama lui, dacă vor afla, nu o vor mai accepta în familie. Ce făcuse fata?  n timpul războiului, serviciul de spionaj al guvernului contactase un impresar cu scopul de a găsi o t n r  actriță care să lucreze ca agent secret  i care să accepte să devină amanta unui spion, pentru a ob ine anumite informa ii. Fata noastră fusese actriță cu pricina care acceptase misiunea  i o şi duse la bun sf r it. P n  la urmă, cel care l mure te lucrurile este impresarul, care explică mamei băiatului toat t r  enia, iar mama, foarte aristocratică, zice: „Mi-am dorit întotdeauna ca fiul meu să se c s toareasc  cu o fată nemaipomenită, dar n-am sperat niciodată că ar putea găsi una cu adevărat extraordinară“.

După cum vede i, iată ce idee de film se propunea doamnei Ingrid Bergman, domnului Cary Grant  i domnului

regizor Alfred Hitchcock! Drept care, mă a ez cu dom-

* F.T.: Ce este Mac Guffin? Un soi de pretext, nu-i a a?

A.H.: Un truc, o combina ie, o g selin . Dar să vă spun povestea lui Mac Guffin. Kipling, după cum  ti i, obi nuia să scrie frecvent despre  ndienii  i englezii care luptau împotriva indienilor la frontiera cu Afganistanul.  n toate pove tile de spionaj plasate de el în acest context, se vorbea, fără excep ie, de furtul unor planuri de fort re e. Acesta era Mac Guffin. Adică, numele care se dă acestui soi de ac iune: a fura... h rtii, a fura... documente, a fura... un secret.  n realitate, treaba asta nu are nici o importan    i logicienii degeaba încearcă să afle adevărul din Mac Guffin.  n munca mea, am considerat întotdeauna că „h rtiile“ sau „documentele“, sau „secretele“ de construc ie a unei fort re e, trebuie să fie foarte importante pentru personajele mele, dar lipsite total de interes pentru mine, povestitorul.

De unde vine termenul de Mac Guffin? Poate fi un nume sco ian, are sonoritatea necesară pentru asta, şi ne-am putea imagina o conversa ie între doi b rba i, în tren. Unul  i spune celuilalt: „Ce este în pachetul pe care l-ai pus în plasă?“ Celălalt: „A, asta... E un Mac Guffin. Un aparat cu care se prind leii în mun ii Adirondack“. Primul: „Dar nu există lei în Adirondack“.  i atunci celălalt conchide: „ n cazul acesta nu e un Mac Guffin acolo în plasă“. Această anecdotă demonstrează vidul total, neantul lui Mac Guffin... Mac Guffin e o gogorin .

Truffaut: — Eu cred că „Fascinație“ n-are fantezie
Hitch: — Ba eu cred că Gregory Peck n-are talent

